

Искусство КИНО

2 1979

35

Искусство кино

1979 2

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году
Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб.
Рукописи не возвращаются
Фото и адреса актеров редакция не высылает

На 1-й стр. обложки
Наталья Андрейченко в фильме «Жнецы» (режиссер В. Денисенко, киностудия им. А. П. Довженко)

На 2-й стр. обложки
Витаутас Томкус в фильме «Быть лишним» (режиссер А. Бренч. Рижская киностудия); Астрида Кайриша и Гунар Цилинский в фильме «Соната над озером» (режиссеры Г. Цилинский и В. Брасла, Рижская киностудия)

На 4-й стр. обложки
Лидия Смирнова в фильме «Возвращение сына» (режиссер Ш. Бесембаев, «Казахфильм»)

Содержание

Iskusstvo Kino
Cinema Art

Адрес редакции: 125319 Москва, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72
Сдано в набор 24.12.78
Подп. к печати 16.01.79. А-03025
Формат бумаги 70×90 1/16,
печ. л. 12, усл. п. л. 14,
уч.-изд. л. 18,3.
Тираж 56 000 экз. Заказ 2821
Чеховский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Чехов Московской области.

После июльского (1978 г.) Пленума ЦК КПСС

Веление жизни

Письмо группы алтайских колхозников в редакцию «Искусства кино»

Жизнь нашей страны, нашего народа — удивительнейшая и интереснейшая жизнь. Это вдохновенный труд во имя Родины, созидательная деятельность миллионов советских людей, направленная на то, чтобы счастливо жили мы и наши дети, чтобы мирное небо над планетой не омрачали тучи войны. Таков основной курс нашей родной Коммунистической партии и нашего Советского правительства, вдохновляющих нас на новые трудовые успехи. Шестьдесят лет Советской власти сформировали новый тип человеческого характера, новую общность людей — советский народ, о котором вдохновенно сказал Леонид Ильич Брежнев: «Это народ исключительного трудолюбия, мужества, выносливости, душевной щедрости, одаренности и ума. Это народ, который несгибаем в лихолетье. Он переживает каждую промашку в своем гигантском деле. Он не кичится своими достижениями, но и не умаляет их. Он отзывчив к радости и к беде других народов, готов помочь их борьбе за справедливость, свободу, социальный прогресс. Советский народ — это действительно великий, героический народ!»

Неразрывной частью советского народа является колхозное крестьянство. Свет Октября принес нам освобождение от политического бесправия и темноты, избавил от эксплуатации и нищеты. Ленинские идеи и принципы кооперативного строительства позволили нам добиться счастливой жизни на селе.

С особой силой осознали мы значимость нашего крестьянского труда сейчас, когда страна читает и изучает книгу Леонида Ильича Брежнева «Целина». Она приблизила к нам волнующие страницы недавней истории, рассказала о подвиге поколения, о том, как дни и ночи вдохновенно трудились тысячи людей, чтобы стало безбрежным хлебное поле страны. Книга Леонида Ильича не только о том, как человеческие руки и сердца взращивали хлеб. Она и о том — это точно сказано на страницах «Целины», — как «земля растила людей». Люди, их труд, их раздумья, радости и заботы запечатлены в книге проникновенно и взволнованно. Так может писать только человек, неразрывно связанный с народом всей своей жизнью, каждым днем собственного труда.

Мы будем еще много раз перечитывать «Целину». А сейчас можем сказать лишь о самых первых, переполняющих нас чувствах: это гордость за то, что жизнь наша описана Леонидом Ильичом Брежневым. Его богатейший опыт работы на земле, мудрость государственного деятеля позволили с такой глубиной осмыслить подвиг советского народа по освоению целины.

Назвав выше нашу жизнь удивительнейшей и интереснейшей, мы далеки от мысли представить ее как благостную идиллию. В ней множество конфликтов, проблем, борений. Но ведь это и есть настоящая жизнь. Она дает богатейший материал для творчества работникам литературы и искусства. Свидетельством тому являются талантливые и глубокие по мысли, увлекающие нас книги, спектакли, художественные полотна, музыкальные произведения. И, конечно, фильмы. Кино и сегодня остается в нашей стране, пользуясь ленинским определением, важнейшим из искусств, глубоко народным, мощным средством воспитания и духовного обогащения миллионов.

Именно эта преданная зрительская любовь к кинематографу побудила нас, алтайских крестьян, хлеборобов и животноводов, обратиться через журнал «Искусство кино» к советским кинематографистам с раздумьями по поводу того, что мы видим на экране в

последние годы. Высокая оценка, данная на XXV съезде партии деятелям литературы и искусства, мы глубоко убеждены, относится и к советским кинематографистам, создавшим за последние годы немало картин, получивших подлинно всенародное признание. Это — удостоенный Ленинской премии документальный фильм «Повесть о коммунисте», раскрывающий важнейшие страницы истории нашей страны и нашего народа в неразрывной связи с жизнью и деятельностью верного сына Коммунистической партии Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Л. И. Брежнева. У нас на Алтае эту картину с огромным интересом и волнением смотрели все — от мала до велика. Чувство гордости за наш советский народ, за нашу родную Коммунистическую партию охватывало после просмотра этого замечательного фильма, несущего в себе драгоценную правду о героических ратных и трудовых подвигах советских людей, о последовательной политике партии, направленной на укрепление мира во всем мире, о помощи всем прогрессивным силам планеты, борющимся за свободу и социальную справедливость.

И люди, прошедшие войну, и те, кто, к счастью, родился после нее, с огромным интересом смотрели киноэпопею «Освобождение», запечатлевшую путь к победе в битве с фашизмом Советской Армии, всего советского народа. Приняли мы сердцем и такие фильмы, как «Они сражались за Родину», «Горячий снег», «А зори здесь тихие...», «Блокада».

Знакомясь с картинами, воссоздающими героическую историю нашей страны, мы в то же время с вполне понятным и, очевидно, легко объяснимым интересом отправляемся в свои сельские клубы на фильмы, посвященные нашим дням, современной теме. И здесь кинематографистам, мы считаем, тоже удалось создать ряд заметных произведений, активно вторгающихся в жизнь, стремящихся осмыслить важные и острые проблемы нашей действительности. Мы, например, с очень большим интересом смотрели фильмы «Премия», «Обратная связь», «Старые стены». Думается, появление таких картин — ответ делом на призыв Леонида Ильича Брежнева создавать произведения, которые будят мысль, помогают глубже осознать смысл эпохи, с которым он обратился к кинематографистам в своем приветствии киностудии «Мосфильм».

Можно назвать и еще картины, которые нашли отзвук в наших средцах. Их, к сожалению, появляется не так много, как нам хотелось бы, но они есть, мы их видели, не пропустили. Помимо печатной, телевизионной и радиорекламы, существует ведь еще один очень надежный вид пропаганды фильма — изустная молва. Если фильм хороший, о нем по этому «беспроволочному телеграфу» сразу же становится известно всем, и тогда в зрительном зале не найдешь свободного места. Скажем, когда в наших селах вывесили афишу, сообщающую, что будет демонстрироваться фильм «Солдаты свободы», вечером все были в клубе. Мы ждали эту картину.

И такие высокохудожественные, затронувшие нас до глубины души произведения, как «Калина красная», «Судьба», тоже пришли к нам не неожиданно. Мы с волнением готовимся к каждой встрече с экраном.

Правда, увы, далеко не каждая из них приносит нам радость. Самое же для нас печальное, что побудило нас взяться за перо, заключается в том, что среди больших удач советских кинематографистов практически нет ни одной, связанной с показом жизни современной деревни, ее радостей и забот, проблем и противоречий, ее людей, их дум и чаяний. Жизнь сегодняшнего села непроста для понимания. Огромные возможности социалистической системы хозяйствования, научно-техническая революция, в полной мере коснувшаяся крестьянского дела, открывают значительные перспективы сельскохозяйственного производства, да и не только производства — всей нашей жизни на земле. Но в этих возможностях надо разобраться, выбрать оптимальные решения, постараться не наделать ошибок, как это иногда случалось прежде. Июльский Пленум ЦК КПСС, развивая и продолжая политику, определенную мартовским (1965 г.), Пленумом ЦК, наметил четкую линию работы на годы вперед. Организующая сила партии позво-

ляет нам последовательно решать все возникающие вопросы. Их много, путь к их решению нелегок, он находится в сложном сопряжении с развитием многих отраслей промышленности. Но этот новый этап нашей жизни — свидетельство того, как мы выросли, на каком уровне находится сегодня наше село.

Так разве не вправе мы ожидать, что наша жизнь, наши трудовые радости и заботы найдут достойное отражение на экране, вдохновят художников на создание талантливых и глубоких фильмов?! Для нас это важно вдвойне. Искусство может помочь и нам самим осмыслить наш труд, меру его значения в жизни общества, ибо оно обращается не только к разуму, но и к сердцу человеческому, мыслит образами большой художественной силы. Как это важно для молодого поколения деревни, для воспитания в сельской молодежи чувства гордости за свой крестьянский труд, уважения к своей профессии.

Конечно, если подходить формально, то можно считать, что фильмы о сельской жизни появляются и что их не так-то уж мало. Но дело ведь не в рубрике: «про село» или «снято на сельском материале». Пусть картин о деревне будет даже меньше, чем сейчас выпускается. Но пусть среди оставшихся появится хотя бы одна, способная стать *явлением* искусства. А то сколько лет мы будем продолжать вспоминать «Председателя» и Егора Трубникова в замечательном исполнении Михаила Ульянова? Как давно ждем мы появления на экране *сегодняшнего* «Председателя», с его сегодняшними размышлениями, кругом забот, определенных нашим временем. Единственный случай, когда экран был близок к выходу на такие творческие рубежи, — это фильм «Человек на своем месте». Мы много о нем спорили, но в том, что это была картина интересная, не сомневался, помнится, никто.

Почему же столь большие, на годы растянувшиеся паузы разделяют лучшие картины о селе? Этими вопросами мы задавались не раз. Вероятно, нет сферы человеческой деятельности, которую можно было бы назвать неинтересной. Но есть такие, о которых нельзя даже думать без волнения. Крестьянский труд — из них. Ведь труд на земле дает то, без чего ни один человек не может обойтись, — хлеб. Хлеб — это наша связь с землей, на которой мы живем. В отношении к земле — истоки нашего патриотизма. Не случайно ленинский Декрет о земле стал одним из первых законодательных актов нашего государства. Как же эта тема может не волновать художника! Ведь она позволяет обращаться к важнейшим мировоззренческим проблемам бытия, задумываться о главных ценностях советского строя, советского образа жизни.

С такой мерой ответственности относимся мы к своему крестьянскому труду. И также подходим к тому, что видим о себе на киноэкране. Поверьте, мы с открытым сердцем ждем каждый новый фильм о селе. Вот, скажем, картина «Время московское». В ней угадывается стремление кинематографистов показать сегодняшнюю жизнь села, коснуться актуальных проблем нашего бытия. В отдельных эпизодах, особенно в тех, которым придает значительность и художественную выразительность талант любимого нами актера В. Санаева, это удается. Но в общем фильм, к сожалению, не дает глубокого и полного представления о нашей жизни. Большой актер В. Санаев в рамках предложенной ему роли председателя колхоза сообщает образу индивидуальные, запоминающиеся черты, но сценарий страдает, на наш взгляд, поверхностностью, неточностями. Председатель колхоза на экране по ходу действия дает указания другим героям и не обращает внимания на то, что в это время кинокамера снимает его на фоне, который воспроизводит вчерашний день нашего села, в действительности уже отошедший в прошлое. Или картина «Сын председателя», начинающаяся всерьез, дающая ряд ярких, зрелищных сцен сельской жизни (недаром она привлекла немалое количество зрителей). Но и в ней, к сожалению, пробелы в знании сценаристами своих героев, их нынешних проблем и запросов снижают уровень фильма. Из-за этого в картине тоже пострадал образ председателя колхоза. К примеру, немалую часть экранного времени он почему-то проводит за одним из двух занятий: либо колет

дрова, либо парится в бане. Жизнь деревни в «Сыне председателя» как бы «списана» из вчерашних книг.

Но и эти фильмы кажутся серьезными произведениями по сравнению с картиной «Дипломаты поневоле», которая только что появилась у нас в прокате. Надуманность сюжета, нагромождение нелепостей в этой до обидного несмешной комедии рождают только один вопрос: как такой фильм мог появиться сегодня? Нас такая картина обижает самим фактом своего существования. Люди старшего поколения помнят времена, когда колхозом «грозили», говорили примерно так: «Смотри, будешь плохо учиться, отправим в колхоз»; деревенского человека в городе снисходительно называли «деревенщина», «колхозник». Сегодня, когда в колхоз «Россия» люди просятся, чтобы их взяли на работу, когда на место доярки в колхозном молочном комплексе существует конкуренция (их там всего десять, ибо комплекс полностью механизирован), эти печальные воспоминания — уже история, свидетельство пути, который нам пришлось пройти со всей страной к сегодняшнему дню. Показать этот сегодняшний день — вот задача для искусства, первостепенная, большой социальной важности. А тут появляются «Дипломаты поневоле»! Это, если хотите, отголосок с ухмылочкой произносимого слова «деревенщина»; мы далеки от мысли, что авторы этого фильма именно так представляют современного колхозника. Но то, что они его не знают и судят о нем понаслышке, к сожалению, так.

Отголосок этих стародавних представлений выражается еще и в том, что деревенский человек на экране слишком уж часто фигурирует как «чудик», человек со странностями, скорее взбалмошный, чем серьезный. Конечно, такие люди есть, но в фильмах о селе они почему-то выходят на первый план. А у нас ведь тоже между прочим НТР, сложнейшие проблемы, острейшие дискуссии. А между тем своего Чешкова или своего Потапова, свою «Обратную связь» сельский кинематограф создал только один раз — в фильме «Человек на своем месте». А «чудик» есть, запомнился. От картины «Трын-трава» мы, к примеру, тоже ожидали большего. Просто когда мы после просмотра и серьезного обсуждения «Премии» опять встретились с «чудиком» — это как-то всех разочаровало.

Мы понимаем, что художник вправе выбирать любой жизненный материал, созвучный его сердцу. Можно и маленьким фактом, деталью, одной на первый взгляд неприметной биографией силою искусства передать очень многое. Но тогда где же такой фильм? И почему только такой? Разве мы не вправе ожидать масштабного, вдумчивого разговора о сельском хозяйстве страны? Такой подход к рассказу о крупных, принципиальных вопросах нашей жизни был бы и нам на пользу, и самому искусству, наверное, помог бы выйти на новые творческие рубежи.

Мы, к примеру, часто говорим между собой: почему это кинематографисты не коснутся такой благодатной темы, как целина? Тема эта близка нам, ведь Кулундинскую степь — часть целины — поднимали здесь, в нашем Алтайском крае. Теперь из газет и журналов мы узнали, что такой фильм снимается. И все взволновались: а какой получится картина? Так хочется верить, что она получится хорошей, воссоздаст те трудные, но незабываемые дни ярко и правдиво.

Но ведь и сам он, сегодняшний день, наша современная действительность дает богатейший — и еще не использованный кинематографистами — материал для экрана. Не будем далеко ходить: нам кажется, мы даже уверены, что жизнь наших алтайских колхозов, заинтересуйся ею кинематографисты, может стать основой интересных фильмов.

Многие вопросы, которые мы сейчас решаем, если в них как следует вглядеться, отражают кардинальные общие заботы современной деревни. А в наших достижениях «читаются» успехи всего нашего сельского хозяйства, всего нашего общества. Колхоз «Россия» через два года будет отмечать 30-летие со дня объединения нескольких мелких хозяйств в одно. За это время славным трудом всего коллектива колхозу удалось добиться немалых успехов, внести свой достойный вклад в дело обеспечения страны хлебом, молоком, мясом,

другими продуктами питания. Родина высоко оценила труд коллектива, наградив колхоз «Россия» орденом Ленина. Постоянная помощь государства, а также использование своих внутренних резервов — переход на новую систему планирования и экономического стимулирования, внедрение хозяйственного расчета — позволили колхозу создать прочную основу для подъема экономики, роста денежных доходов и чистой прибыли. Это дало хозяйству возможность больше средств направлять на капитальное строительство, приобретение техники, повышение материального благосостояния колхозников. За последние годы в колхозе построено 34 животноводческих помещения, мощный молочный комплекс почти на тысячу коров, автомобильный и тракторный гаражи, 5 плотин, 5 механизированных токов, ремонтно-механическая и деревообрабатывающая мастерские, кирпичный завод. Для того чтобы колхозники «России» могли жить в соответствии с сегодняшним днем, в хозяйстве возведены современный Дом культуры, клуб, музей истории колхоза, две школы и школьный интернат, музыкальная школа, детский сад и ясли, торговый центр, четыре столовые и четыре магазина, гостиница, банно-прачечный комбинат. Многие колхозники живут в современных каменных домах, есть в селе водопровод, газ, центральное отопление.

Среднегодовой заработок колхозника составляет 2200 рублей, механизатора — 3305 рублей. В личном пользовании колхозных семей десятки легковых автомобилей и мотоциклов, сотни телевизоров, холодильников, стиральных машин. Каждый колхозник получает оплачиваемый отпуск, многие отдыхают на курортах в санаториях и домах отдыха, в туристических поездках, а дети — в пионерских лагерях. Школы в колхозе — односменные, их выпускники получают вместе с аттестатом зрелости удостоверения механизаторов. В технических училищах и на курсах специальность механизатора и вторые профессии получили более двухсот колхозников. Более пятисот юных «россиян» обучаются в музыкальной школе. Для колхозников и их детей имеются три библиотеки с книжным фондом более 40 тысяч томов. В доме культуры работают кружки художественной самодеятельности, духовой и два эстрадных оркестра, любительские кино- и фотостудии, цирковая студия. В селе есть свой стадион, парк отдыха с аттракционами.

В колхозе «Россия» разработано специальное положение об оплате труда, которое максимально поощряет тех колхозников, кто трудится не за страх, а на совесть. С целью закрепления кадров колхоз выплачивает надбавку за непрерывный стаж работы в хозяйстве до 25 процентов. За счет колхоза лучшие работники хозяйства поощряются путевками в Москву на ВДНХ, а у себя в колхозе — льготами по коммунальным услугам, бесплатным содержанием детей в детском саду и в школьном интернате, постоянным бесплатным билетом в Дом культуры на киносеансы.

Таков сегодняший день колхоза «Россия». Разработан план экономического и социального развития коллектива, в котором определены пути дальнейшего повышения объема производства и улучшения качества выпускаемой продукции в соответствии со стратегическим лозунгом партии, определенным июльским Пленумом, — «борьба за эффективность и качество». Чтобы добиться намеченных результатов, разработан комплекс мероприятий, осуществление которого потребует коллективных усилий: прежде всего, конечно, добросовестной и самоотверженной работы самих колхозников; но конечный успех зависит также и от тех, кто поставляет нам технику, материалы, удобрения.

План социального развития колхоза освящен желанием сделать жизнь села еще более радостной и полнокровной. Посмотрите, чем сейчас планируют заниматься в селе: полностью подключить все дома к центральному отоплению и водопроводу, сдать еще десятки благоустроенных квартир, заасфальтировать дороги, построить свой собственный колхозный санаторий-профилакторий, спортивный комплекс с плавательным бассейном, лодочную станцию и пляж, пионерский лагерь труда и отдыха. В селе есть торговый центр, но запланирован еще один, более современный, с банкетным залом на 150 мест, чтобы было где

свадьбы играть молодым. Для тех юношей и девушек, кто пожелал связать свою судьбу с колхозом, хозяйство ничего не жалеет: щедрый колхозный подарок на свадьбу — ключи от отдельной благоустроенной квартиры и 200 рублей денег. Родился ребенок — колхоз считает это и своим праздником — 50 рублей новому «россиянину», а двое родились — еще лучше для колхоза. 100 рублей молодым на детишек. Призвали молодого колхозника в ряды Советской Армии, пока он служит, колхоз ежемесячно откладывает ему на сберегательную книжку 50 рублей. Отслужил два года, демобилизовался, вернулся домой; получай 1200 рублей на хозяйство, принимай их как доказательство того, что ты нужен коллективу и на твои рабочие руки рассчитывают. А коли годы твои уже преклонные, не беспокойся, колхоз помнит сделанное тобой и благодарен за годы труда: пенсионерам-колхозникам, имеющим минимальный размер пенсии, колхоз доплачивает к ней из собственных средств. Инвалидам Великой Отечественной войны — пенсионерам внимание особое: колхоз берет на себя в этом случае плату за радио и электроэнергию, бесплатно предоставляет транспорт для подвозки топлива, продуктов, кормов, бесплатно выдает два центнера хлеба в год. Всем колхозникам — участникам Великой Отечественной войны представляется два оплачиваемых отпуска в году.

Разве не интересно показать на экране, как мы всего этого добились, как изменился характер деревенского труда, максимально приблизился по своим условиям к заводскому производству, требующему самых современных инженерных и научных знаний? Показать, как неизмеримо вырос культурный уровень жителей деревни, уклад их жизни?

А наш прекрасный, чарующий Горный Алтай! Да только одна его природа способна увлечь любого, кто хоть раз увидит ее на экране, — красотой гор и озер, богатым и самобытным животным миром. Но красота природы долгие годы была не в радость коренному населению этих мест. Завоевания социализма преобразили жизнь тех, кто до Октября был обречен на нищету и отсталость. Дымные аилы алтайцев уступили место благоустроенным домам, в местах бывших кочевий созданы современные села и поселки. Если раньше единственным источником информации в горах был алтайский «табыш» (передача новостей из уст в уста), то сегодня в области — телефоны, радио, телевизоры. В Горном Алтае за годы Советской власти получили развитие промышленность, сельское хозяйство, выросла своя интеллигенция.

Горно-Алтайская автономная область является одним из крупнейших районов пантового мараловодства и оленеводства. Трудно, пожалуй, представить себе более грациозных животных, чем маралы и пятнистые олени. Когда они скачут в горах, как бы застывая в воздухе, они напоминают летящих фламинго. А чудодейственная целебная сила, содержащаяся в их рогах, делает этих животных особенно ценными. Панты позволяют изготовлять уникальные медицинские препараты, продлевающие человеческую жизнь. Мараловод — редчайшая сельскохозяйственная специальность, она связана с удивительной природой, интересным животным миром, увлекательными секретами профессионального мастерства. Они передаются из поколения в поколение. Странно, что такая, на наш взгляд, богатая кинематографическая «фактура» до сих пор не привлекла мастеров экрана. Тем из них, кого заинтересует жизнь животноводов, работающих с маралами в горных парках, мы и героев можем подсказать сразу. Прежде всего, конечно, мараловода Фатея Петровича Попова и восемь его сыновей, один из которых — Петр — удостоен звания Героя Социалистического Труда. Все они успешно освоили профессию отца и вместе с ним, под его началом выращивают стада маралов.

А разве можно остаться равнодушным, когда смотришь, как на головокружительной высоте пасутся отары овец. Будто альпинисты, спокойно взбираются они по кручам. Мы гордимся и тем, что в Российской Федерации более 60 процентов козьего пуха, из которого делают знаменитый «оренбургский платок», добыто нашими горноалтайскими чабанами. Это профессия мужественных и сильных лю-

дей, полная строгой романтики и уходящая в самые глубины человеческой истории. Думается, что и здесь массовое, народное искусство, каким является кино, способно найти свои темы, своих героев. Мы были очень обрадованы, когда в Горный Алтай приехала съемочная группа. К сожалению, фильм «По тропам Алтая», который мы впоследствии увидели на экране, не оправдал наших надежд. Похожей оказалась лишь природа. А наша жизнь в данном случае не была постигнута и раскрыта кинематографистами. Суть экранного действия не совпадает с главным в нашей жизни сегодня. Вот что вызывает возражения.

Скажем, в скольких фильмах о селе в центре выводился образ передовой доярки и выращенная ею корова-рекордистка. Все так и было в действительности. Но вчера. А вот молочный комплекс колхоза «Россия»: все в нем полностью механизировано. Об этом знают многие, но не всем известно, что коровы в стаде о б е з л и ч е н ы, так нужно: главное в комплексе, чтобы они были похожи друг на друга — ростом, характером, всем. В данном случае нивелировка животных помогает механическому доению. В связи с этим перед нами встает сложная психологическая и, если хотите, даже нравственная задача. Если раньше доярка чуть ли не по глазам знала настроение своей Буренки, имела с ней «общий язык», то теперь из ее работы ушла немалая часть, не побоимся сказать, духовного начала. А людей на селе мы сможем закрепить прежде всего содержанием работы, тем, чтобы она была им в радость. Что же делать? Не отказываться же из-за всего этого от комплексов, за которыми будущее? Вот и вопрос: как найти в новых условиях новое духовное наполнение в работе доярки? Сложная проблема для села — интереснейшая проблема для художника. А она уже тянет за собой и другую. Рабочие руки механизаторов в колхозе ой как нужны. А девчат механизация (хоть бы на том же молочном комплексе) оставила без дела. Вот они и начали все чаще посматривать в сторону города. Результат не заставил себя долго ждать: парни потянулись в контору с просьбой: «Отпусти, председатель, ненадолго из колхоза. Поеду, женюсь и снова вернусь». Да, и такую демографическую проблему приходится нам решать. В колхозе «Россия» ее решили, открыв в селе филиал швейной фабрики. Как видите, скучать не приходится. На подобном материале, наверное, самого разного склада художники от аналитиков до комедиографов могут найти жизненные ситуации для фильма.

Вчера и сегодня деревни рождает нынче коллизии — от серьезных до курьезных, — которые, мы убеждены, заинтересуют любого зрителя, потому что они на повестке дня времени. Вот, скажем, спросите любую деревенскую женщину: что самое трудное в ее хлопотах по дому? Она вам ответит: истопить баню, испечь хлеб, перестирать белье. В колхозе «Россия» есть банно-прачечный комбинат, а хлеб, привезенный из райцентра, всегда свободно возьмешь в магазине. Хорошо это? Да, хорошо. Белье постирано в прачечной, свои бани можно забросить, дрова для них не колоть, а райцентровский хлеб хоть и похуже домашнего, зато у квашни стоять не надо.

Все так, но что-то душу тем не менее бередит. Пожалуй, прежде всего хлеб. Уж больно странно получается: зерновой колхоз, в котором выращивают лучшую из лучших пшеницу, а хлеб завозит из города. Но не только это приходит на ум. Представим себе такую картину: едет «россиянин» в отпуск ли, к родне ли в город и везет с собой душистую булку, испеченную в колхозной пекарне, там горделиво выкладывает ее на стол со словами: «Это наш хлеб, «российский». Представляете, какой это мощный моральный фактор для молодого колхозника, для воспитания в нем чувства гордости за свою хлеборобскую профессию, для закрепления его в колхозе. Пусть даже не будет давать пекарня большого дохода, в данном случае идеологический «доход» от нее гораздо важнее. А может быть, и не здесь надо искать аргументы для воспитания, и эта «сувенирная» булка подсказана нам взглядом со стороны, «туристским», так сказать, взглядом на нашу жизнь? Трудно ответить на этот вопрос однозначно. А помочь найти верный ответ может и искусство.

А как интересно проследить адаптацию деревенского жителя к городским условиям. В молочном комплексе колхоза «Россия» с первого дня работы были полностью готовы и оборудованы раздевалка и душевые, где можно было, как на промышленном предприятии, переодеться в рабочую одежду, а после смены принять душ и войти чистым и опрятно одетым в поданный колхозом пассажирский автобус и отправиться домой, а хоть и прямо в гости. Но странное дело, в первое время сельчан, работающих на ферме, по-прежнему можно было видеть выходящими из дому... в рабочих спецовках. Срабатывал стереотип, понадобилось время, чтобы люди поняли, насколько удобнее и гигиеничнее пользоваться набором бытовых возможностей, которые предлагает комплекс, и теперь люди не представляют себе, как они могли трудиться иначе. Комплекс перестраивает не только быт, но и производственную психологию. Прежде, когда каждая доярка наблюдала за своей Буренкой, следить — во имя общих интересов колхоза — за тем, как работает соседняя доярка, брались только самые сознательные. Сегодня, в условиях, когда коровы обезличены, а учет идет по общему удою, нерадивость одного члена бригады впрямую сказывается на общем результате, контроль стал жестче. Лентяя терпеть в бригаде не будут.

Но процесс адаптации дал и другие результаты, показав, как мудро и осмотрительно крестьяне присматриваются к предлагаемым им новшествам. В колхозе «Россия» есть и давние деревянные дома, и построенные колхозом за последние годы отдельные коттеджи (некоторые из них двухэтажные), есть и многоквартирные здания. Радостно было наблюдать, как обживают колхозники новостройки. Как отвыкают от коромысла, от пилы с топором. А от чего-то отвыкнуть не захотели: от приусадебного участка, от цветов под окном, а немало «россиян» — и от своего подсобного хозяйства. В докладе на июльском Пленуме Л. И. Брежнев об этом сказал так: «Очевидно, сельское строительство следует ориентировать на обеспечение семей, как правило, отдельными благоустроенными домами с приусадебными участками и надворными постройками для домашнего скота, птицы и личных транспортных средств».

Пристальное, неформальное знакомство с жизнью села дает возможность показать современный сельскохозяйственный процесс, опираясь не на привычные экранные стереотипы, которые давно устарели, а на новые интересные свидетельства торжества социалистических принципов в жизни советской деревни.

Не знаем, есть ли уже в «заделе» у кинематографистов, приверженных к сельской теме, сценарий фильма о комплексах. Если нет, значит, мы опять отстаем в показе чрезвычайно важного явления в жизни современного села.

В решениях июльского Пленума ЦК КПСС подчеркивается как одна из важнейших задача повысить уровень партийного руководства сельскохозяйственным производством, добиваться более совершенных методов организаторской и политической работы в массах. В решениях сформулирована задача «...еще выше поднять роль первичных организаций колхозов и совхозов». Мы ведем эту работу в своих хозяйствах, но на экране не встречали еще, кажется, со времен шолоховского Давыдова запоминающегося образа парторга колхоза, профсоюзного и комсомольского активиста. Необходимо средствами искусства пропагандировать их авторитет. Это, на наш взгляд, тоже одна из важнейших задач кинематографа на сельскую тему.

Как-то шире, более масштабно следует смотреть кинематографистам на то, что происходит сегодня на наших полях и фермах. Такой взгляд позволит увидеть много нового. Разве не знаменательно, что на нашей алтайской земле успешно трудятся созданные по последнему слову техники свеклоуборочные комбайны, рожденные инженерной и конструкторской мыслью стран—участниц СЭВ. Каждый из них высвободил хозяйству десятки пар рабочих рук, повысил производительность труда в десятки раз. Вот она, конкретика социалистической интеграции. Воспользуйтесь этим фактом, товарищи кинематографисты, и наверняка может получиться интереснейший, мы бы сказали, политический фильм о нашем сегод-

няшнем дне, о теснейших связях с братскими социалистическими странами.

Только в рассказе обо всем этом каждая деталь, каждая подробность должна быть точна и выверена. А это возможно лишь при глубоком знании материала. Мы, например, уверены, что отсутствие в современных фильмах о селе ярко и объемно выписанных образов специалистов колхоза — главного агронома, главного зоотехника, главного инженера, без которых немыслимо руководство сегодняшним колхозом или совхозом, — просто результат неосведомленности кинематографистов.

Когда смотришь военные фильмы, то замечаешь, что в титрах обязательно присутствует имя консультанта, обычно опытного военачальника. Даже приключенческие ленты не обходятся без квалифицированного совета специалиста по охране общественного порядка, о чем тоже свидетельствуют титры. Думается, не зазорно, а, наоборот, очень полезно было бы, чтобы фильм, а может быть, прежде и сценарий о сельской жизни проконсультировал опытный председатель колхоза, парторг хозяйства, известный хлебороб или чабан. Тогда картина пошла бы по верному жизненному фарватеру.

Мы делимся с кинематографистами своим житейским опытом, а ведь таких хозяйств в стране сотни и тысячи. И все это с пользой может войти в творческую записную книжку мастеров экрана. Здесь, пожалуй, если и существует проблема для кинематографистов, то это проблема не поиска, а выбора прототипов.

Но одно только знание жизни, даже самое доскональное, успеха, наверное, не принесет. Необходимо не только изучить нашу жизнь, но и полюбить ее, понять наши заботы и радости, разделить их всем сердцем. Только такое, не книжное, а через сердце пропущенное знание крестьянской жизни способно стать основой подлинного произведения искусства. Это как и в нашем хлеборобском деле, о котором очень верно сказано одним из героев нового документального фильма «Слово о хлебе»: «Самое главное не научить пахать, а научить л ю б и ть пахать».

А в этом — увидеть интересные и значительные проблемы и характеры, обрисовать их крупно, ярко, выпукло, показать высокую нравственную красоту, духовное начало советской деревни — кинематографу, на наш взгляд, очень полезно внимательнее присмотреться к литературе о селе, лучшим произведениям прозы и публицистики. Книги С. Залыгина, В. Шукшина, М. Алексеева, В. Белова, Ф. Абрамова, С. Антонова, В. Распутина, В. Липатова, В. Овечкина, Е. Дороша, Г. Радова, Ю. Черниченко, А. Стреляного глубоко и самобытно рисуют современную деревню. Здесь кинематограф многое может почерпнуть — и с точки зрения конкретного жизненного материала, и в принципах подхода к его художественному осмыслению. Кровная связь кинематографа с литературой, опора на нее не раз приносила самые высокие результаты. Думается, и в данном случае такой союз может стать творчески плодотворным.

Последнее свидетельство тому в сельской теме — всенародный успех фильмов нашего земляка Василия Макаровича Шукшина, увы, безвременно, в расцвете своих сил ушедшего от нас. Шукшин в кинематографе способствовал созданию целой галереи образов жителей деревни — во плоти и крови, ярких, колоритных. Шукшин и как писатель и как кинематографист стремительно рос от книги к книге, от фильма к фильму. Его талант становился все более зрелым, гражданственно отчетливым. Художник преодолел присутствующий в его первых произведениях мотив противопоставления деревни городу, вызванный вполне объяснимым и, честно говоря, оправданным желанием выросшего в алтайской деревне писателя показать духовную красоту крестьянина, крестьянской жизни, показать ее тем горожанам, которые еще не забыли этого снисходительного слова «деревенщина», порожденного давно отошедшими временами.

Фильм Шукшина «Калина красная», в сущности, тоже произведение о деревне, он рассказал нам не о судьбе вора, а, как мы поняли, о связи человека со своей землей, от которой Егор трагически оторвался, и о мучительном возвращении к ней, о неизбежности этого пути для каждого человека, который еще в со-

стоянии вспомнить свой дом, свою мать, землю, на которой родился.

●

Нам бы очень хотелось, чтобы кинематографисты не восприняли это наше коллективное раздумье о судьбах сельского кинематографа как желание перечеркнуть все созданное ими за последние годы. Мастера экрана знают, что такое в деревне кино. Открытки любимых и популярных артистов вы найдете чуть ли не в каждом доме, у молодых — их молодые герои экрана, а у людей старшего поколения — актеры, ставшие для них близкими за годы и десятилетия. А когда кинематографисты приезжают к нам, трудно передать нашу радость, мы не знаем, где и усадить дорогих гостей. Любовь к кино у нас давняя и прочная. И фильмы удачные мы, конечно, смотрим и помним. Если хоть что-то нас задевает, о них потом долго говорят в деревне. В последние годы такие картины появлялись. К примеру, «Русское поле», «Здравствуй и прощай», «Позови меня в даль светлую», «Приезжая». Они хоть и с просчетами, но правдиво рисуют жизнь села, людей деревни.

Но, радуясь этим вашим успехам, мы хотим вдохновить вас на съемки картин такого уровня, когда созданные вами образы стали бы нарицательными, как тот же Егор Трубников. У нас есть причины верить в это, основа нашей веры —замечательные традиции советского киноискусства. С какой поразительной силой выписаны на экране шолоховские характеры из «Тихого Дона» и «Поднятой целины». А у старшего поколения не только в памяти, но и в сердце навсегда остались герои фильмов «Член правительства», «Трактористы», «Сельская учительница». Помните в «Трактористах» разговор героев Н. Крючкова и Б. Андреева? Хотя бы вот эту лукавую «перестрелку»:

— Как работает двигатель?

— Стук в первом цилиндре.

Вроде бы ничего не сказано. Но в интонации каждого слова, в облике героев, в игре актеров столько народного юмора, обаяния, понимания создаваемых ими характеров, что они и сегодня перед глазами, те, пришедшие из нашей юности трактористы первых пятилеток. Личности актеров, таких как Л. Орлова, Н. Крючков, Б. Андреев, В. Марецкая, заслуженно завоевавших всенародную любовь, и сейчас имеют огромное значение для нас, зрителей. Они сливаются в нашем восприятии с созданными ими образами. Вот почему сегодня нам так остро не хватает таких же глубоко народных, но современных характеров, созданных нашими любимыми актерами.

Думается, и сейчас фильмы о селе, ставшие уже классикой нашего киноискусства, могут еще работать и работать. Есть в Горном Алтае замечательный пропагандист кино — сельский киномеханик Иван Салбакович Штанаков. Изо дня в день колесит он — редко на машине, а чаще верхом — из села в село, по отгонным пастбищам, от одной чабанской юрты к другой — возит фильмы. О нем даже фильм сделали — «Снимается кино». Он хорошо знает наши вкусы, прислушивается к нашим просьбам. Так вот он рассказывает, что, разъезжая по селам и собирая зрительские заявки, очень часто слышит: «Покажите «Трактористов», «Члена правительства», «Тихий Дон», «Поднятую целину». Так надо их еще раз напечатать, чтобы мы могли их снова увидеть, да и дети чтобы тоже в нашу юность заглянули. Штанаков как-то заметил: «Иной раз услышишь, получая фильм, что у нас только «Есения» и «Цветок в пыли» будут иметь успех. А крестьяне прочитают на клубе афишу и ко мне: «Опять ты со своим АРЕ. Опять или он ее убьет, или она его прикончит. Привези что-нибудь стоящее о нашей жизни». А кто и конкретно добавит: «Хоть и было уже, все равно вези «Поднятую целину». Будто я виноват, что новых фильмов о селе нет...»

Поверьте, наши сельские клубы сразу же заполняются, когда идут подлинно художественные фильмы на важные темы — о героических днях войны (мы их уже здесь называли), о рабочей принципиальности, такие, как тоже упоминавшаяся «Премия», или всегда привлекающие наше внимание политические ленты, к примеру, очень понравившаяся нам картина «Это сладкое слово — свобода!». Да и о зарубежных картинах киномеханик тоже

верно подметил: нам давно изрядно надоел поток одинаковых сентиментальных мелодрам египетской и подобных кинематографий.

Мы тут крепко покритиковали фильм «Дипломаты поневоле», но, наверное, справедливо. Однако хотим вернуться к нему еще раз по другой причине. Он претендует на жанр кинокомедии. Юмор, меткое слово, остроумная шутка чрезвычайно ценятся в деревне. Кинокомедии любят у нас все поголовно. Поэтому хотим ясно сказать: мы выступаем не против кинокомедий, а против несмешных кинокомедий. Мы гордимся тем, что на нашей алтайской земле родился замечательный советский кинорежиссер И. А. Пырьев. Его комедии «Свинарка и пастух» на селе от души радуются и сегодня, хотя смотрели ее по многу раз. Почему? Да потому, что она глубоко народна по своему характеру, героям. Пырьев впитал аромат родной земли и перенес все это на экран. Думается, что успех фильма «Деревенский детектив» тоже определен прежде всего тонким проникновением любимого в народе М. Жарова в повесть В. Липатова.

К сожалению, новые картины слишком долго до нас добираются. Мы уже и в «Кинопанораме» о них узнаем, и во всех газетах рецензии прочтем, а их все нет в наших сельских клубах. «Не по тому кольцу живем», — объясняют нам в прокате; смотрим после жителей городов и райцентров. Часто поэтому и желание смотреть проходит, да и копии к нам приходят уже изрядно потрепанные. Вот бы во исполнение Постановления ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О мерах по дальнейшему улучшению культурного обслуживания сельского населения» кое-что предпринять в этом направлении, хотя бы касающиеся нашей жизни картины пораньше на селе показывать. Большое бы мы крестьянское «спасибо» сказали.

Иной раз у себя в клубе на киносеансе или по телевизору посмотришь документальный фильм и подумаешь: как интересно, с каким человеком тебя познакомил экран, как ввел тебя в самую гущу жизни! Порой такая картина впрямую отвечает на волнующие тебя вопросы, касается твоего труда, твоей профессии. И вот еще о чем задумаешься: а ведь, наверное, таких фильмов выпускается немало, почему же мы их не видим? Читали в разное время в разных изданиях рецензии на, судя по газетам, интересные документальные картины о селе: «След души», «Право на доверие», «За что премия?», «Иван Иванович Иванов», «Ехала деревня», «Председатель Малинина». Чувствуем, что о нас, о нашем труде картины, а сами их не видели. Почему же эти ленты не показывают как раз там, где они более всего нужны?

Документальные и научные фильмы нужны нам не только как средство идеологического и эстетического воспитания. Порою они оказывают прямую помощь и в производственном процессе. Вот, например, в совхозе «Угловский» Угловского района посмотрели фильм «Новая техника для стрижки овец» и узнали, что эту технику у них еще не использовали. После просмотра приобрели ее в отделении «Сельхозтехники» и внедрили в производство. В результате ускорился процесс стрижки овец.

Разумеется, такие факты — вне сферы искусства, но ведь в данном случае важно, что кинематограф оказал прямую помощь селу, стал пропагандистом нового. И в этой своей роли он для нас тоже важен.

Как видите, роль кинематографа в нашей жизни значительна и многообразна. Искусство экрана трудно переоценить в деле формирования мировоззрения, в эстетическом воспитании жителей деревни. Посудите, колхоз «Россия» находится в сотнях километров от краевого центра Барнаула, оленеводческие и мараловодческие парки, стада овец расположены в горных поселках, на отгонных пастбищах, где и телевидение не везде есть. Кино для нас — это окно в мир. И мы, конечно, хотим, чтобы оно несло нам все краски жизни. И о нашей жизни чтобы рассказывало, постигая все ее ценности. Верим, что кинематографистам эта задача по плечу.

Идеи июльского Пленума ЦК КПСС глубоко взволновали весь народ и, конечно, живущую его интересами творческую интеллигенцию. И к нам, в Алтайский край, сейчас все чаще приезжают кинематографисты, пытливо знакомятся с жизнью деревни, с людьми на-

шей земли. Уже не раз побывал у нас режиссер киностудии «Мосфильм» Л. Сааков. В последний свой приезд он привез сценарий, написанный им в содружестве с А. Тимом на материале жизни алтайского села. Привез его к нам на обсуждение, на общий суд. Такое взыскательное отношение к будущему фильму радует, обнадеживает. Мы ознакомились со сценарием, высказали свои соображения кинематографисту, думаем, они ему пригодятся. Конечно, мы не специалисты и не беремся судить о профессиональном качестве сценария, но хотим надеяться, что фильм, навеянный сегодняшней жизнью алтайских хлеборобов, может получиться интересным. Полагаем, что и в других уголках страны кинематографисты зорко всматриваются в преображенную новь советского села, готовятся к съемкам новых фильмов. Все мы сейчас руководствуемся словами Леонида Ильича Брежнева, сказанными им на июльском Пленуме ЦК КПСС: «На нашем государственном гербе золотые колосья пшеницы. И это не случайно. Наш хлеб — это результат объединенного труда крестьянина, рабочего и интеллигента. Дальнейший подъем сельского хозяйства — неотъемлемая часть всестороннего экономического прогресса всей страны. Экономика, как подчеркивал Ленин, затрагивает «самые глубокие основы человеческой жизни сотен миллионов».

Эти слова, на наш взгляд, являются вдохновляющей творческой программой для советских кинематографистов.

И. Шумаков,
Герой Социалистического Труда, председатель колхоза «Россия»,
В. Бобровский,
секретарь парткома,
И. Меркулов,
главный агроном,
К. Косачев,
Герой Социалистического Труда, управляющий отделением,
Г. Дедов,
Герой Социалистического Труда, тракторист,
Т. Тоедов,
Герой Социалистического Труда, чабан колхоза имени XXI партсъезда,
К. Фалеев,
бригадир мараловодческой бригады Шебалинского оленесовхоза

Алтайский край

И. Розенфельд

Движение героя — движение времени

От Губанова-старшего до Потапова

Восстанавливая в памяти долгий путь к «Твоему современнику», Евгений Габрилович припомнил несостоявшийся, вернее, так и не родившийся сценарий — «Жена коммуниста».

Поначалу именно ее, мужем битую, нужды и беды сполна хлебнувшую Анюту, которую когда-то словно бы открыл любовью своей, повернул к жизни Василий Губанов, видели они с Юлием Райзманом героиней большой, сложной картины «широких раздумий, обширных суждений о прошлом и настоящем». Действие планировалось на крупной стройке тридцатых годов. Анюта «мерещилась» сценаристу и режиссеру бригадиром бетонщиков...

Работу застопорило на первом же этапе выстраивания сюжетного ряда.

Обнаружилось, рассказывает Габрилович, «что эти наши герои не в силах дать той обширной картины раздумий и размышлений, о которых мечтали мы. Масштаб их слов, наблюдений, естественно, ограниченный сюжетом и географией их работы и жизни, был бы слишком узок. Следовало искать иных героев, иные масштабы» [1].

«Иные герои, иные масштабы» были найдены. В центр кинoромана о сыне коммуниста — кладовщика на строительстве первой советской электростанции Василия Губанова и той самой Анюты из неосуществленного сценария встал крупный инженер. Руководитель проектного института. Человек, облеченный государственной ответственностью. Ответственность эту он нес достойно, мужественно, сверяясь не с интересами служебной карьеры, а с партийной своей, беспокойной совестью.

В дискуссию о «производственной теме» в кинематографе включается критик И. Розенфельд.

[1] Е. Габрилович. Четыре четверти. М., «Искусство», 1975, стр. 84.

Фильмы «Коммунист» и «Твой современник» обдуманы, изучены нашей критикой многократно, увлеченно и подробно. Для моих же дальнейших рассуждений существенно в основном лишь одно обстоятельство: выбор героя. Сам принцип выбора.

«Поиски героя есть поиски смысла данной эпохи, которую герой своими действиями так или иначе выражает»[2], — писал С. Фрейлих.

Посмотрим, что же выразили Губанов-старший и Губанов-младший. Что диктовало Габриловичу и Райзману выбор героев двух своих, может быть, самых значительных, самых принципиальных произведений.

Получилось так, что авторы шли к этим фильмам, преемственно связанным друг с другом и по духу и даже сюжетно, в какой-то мере противоположными путями.

В «Коммунисте» они так и не соблазнились «назначить» Губанова, скажем, начальником стройки в Загоре, хотя у них и мелькала мысль о таком варианте. Но их интересовал не «генерал революции», а ее солдат. Рядовой партии, в котором сгустилась невиданная доселе энергия преодоления, веры и воли к обновлению России.

В том, что этот могучий, цельный человек — один из многих, виделся им великий смысл Октября, несокрушимость идей революции.

Губанов, как справедливо писала критика, человек действия. Он весь — в поступках. Слово — не его стихия.

В рамках экранного повествования он, в сущности, ничего не решает, не выбирает, а — делает. Осуществляет. Добивается с титаническим напором и целеустремленностью. Стройке нужны гвозди — и он везде пройдет. Он с самим Лениным говорить будет, а гвозди достанет!

Все главное, стержневое, на чем жизнь держится, им решено. Раз и навсегда. Что делать — ясно: строить социализм, конкретизировавшийся для Губанова в строительстве Загорской электростанции. Как делать — тоже ясно: не щадя себя. На последнем, если надо, пределе сил. Сокрушая сопротивление чужих. Приумножая энтузиазм своих. Пробуждая и приобщая тех, кто еще не сумел ощутить пафоса свершающегося.

Значительность личности, эпический масштаб характера определялись интенсивностью самоотдачи. Высочайшее внутреннее напряжение, насыщенность душевной жизни Губанова метафорически обнаруживались во внешнем, физическом усилии (в знаменитом эпизоде рубки леса).

«Твой современник» тоже именуют кинороманом, но жанровая его структура включает, по-моему, и элементы «разговорной» — публицистической, идеологической — драмы.

И герой его — герой драматический.

Он решает и решается. Он раскрывается в кризисной точке своей биографии — в конфликте выбора. Он явлен нам в классической ситуации преддействия. Накануне события.

Ошибка осознана: спроектированный его институтом химический комбинат морально устарел еще до того, как был построен. Рискуя личной карьерой, благополучием, Губанов стремится не дать усугубить ошибку, настаивает на прекращении строительства. Стране нужен другой завод. Его-то и надо строить.

В конце фильма и Губанов и мы остаемся в неизвестности: как будет решено со строительством, как определится судьба самого Губанова — это все вопросы без ответа. Испытания не окончены...

Здесь масштаб характера измеряется масштабом встающих перед Губановым проблем. Социальных. Экономических. Личных. И способностью Василия Васильевича справиться с ними, ни в чем не поступившись интересами дела. В конечном счете — страны. Народа.

Ему, как и другим людям, втянутым в конфликт, предстоит найти выход отнюдь не очевидный, ибо ситуация, в которой они оказались, в принципе недостаточно еще освоена общественным опытом. Ранее, в «доэнтээровскую» эпоху, она была попросту немыслима в таком острейшем повороте. Не зря же Евгений Габрилович и Юлий Райзман, сочинив ее, так сказать, гипотетически, за письменным столом, потом так долго выясняли в различных ин-

[2] С. Фрейлих. Золотое сечение экрана. М., «Искусство», 1976, стр. 269.

станциях, случалось ли что-либо подобное в действительности.

— Не было и быть не может! — говорили им.

И все-таки оказалось, что бывало. Жизненность, если хотите — типологичность конфликта позднее подтвердилась косвенно и тем, что «дилемма Губанова» в различных вариациях настойчиво повторялась — и повторяется — во многих фильмах вплоть до «Обратной связи».

Итак, «героем нашего времени» оба киномастера избрали не бригадира бетонщиков, а руководителя, для которого масштабность раздумий в поисках оптимального решения — необходимое условие. Неизбежность. Если можно так выразиться, профессиональная его стихия. Именно такого героя «вынесла» на съемочную площадку вторая волна интереса к научно-технической революции. На гребне первой — это особенно памятно — оказался человек науки, которого для искусства заново открыли Михаил Ромм и Даниил Храбровицкий в «Девяти днях одного года». И вот отдав — да собственно, продолжая отдавать и по сей день — щедрую дань «физикам», «лирики», вооруженные кинокамерой, не могли не обратить взора — и объектива — на представителей другого крыла НТР: деловых людей, управленцев, организаторов производства, коих вслед за учеными жестко испытывала эпоха, стократно увеличивая нравственные, духовные перегрузки. Заставляя каждодневно, ежечасно распутывать чуть ли не гордиевы узлы экономических и нравственных проблем.

Давайте вспомним. Хотя бы «Великого гражданина» — фильм, сила и слабость которого обусловлены временем, а стало быть, по-своему время это выражают. Кто пытался притормозить рационализацию Дубка и Каца? Исключительно недруги социалистического строительства: перерожденцы или откровенные враги.

Для всех остальных благо рационализации было очевидным. За предложение новаторов стояли и партийный вожак Шахов, и рабочие завода.

В книге — и фильме — «Битва в пути», которые гораздо ближе нам по времени, чем «Великий гражданин», противостояние Бахирева и Вальгана также не являлось трудной задачей для положительных героев, а тем более для читателей и зрителей. На чьей стороне правда — было ясно сразу. Несостоятельность позиции Вальгана как руководителя предопределялась нравственной его ущербностью.

Герои же «Твоего современника», «Человека со стороны», «Премии» вовлечены в обстоятельства, выход из которых отнюдь не сам собой разумеется, ибо создаются они, эти обстоятельства, не только и не столько из-за порочности какого-либо персонажа, сколько объективными противоречиями, сложностями управления в новых условиях.

Поэтому здесь конфликт разделяет не заведомого новатора и заведомого консерватора, а Губанова и секретаря Березовского обкома партии — людей, оставшихся единомышленниками, союзниками в главном. Их столкновение — не противоборство антиподов, а совместный поиск истины. Поиск, в котором оба равно заинтересованы, хотя и спорят, не щадя друг друга.

Управленческие проблемы, сложные отношения, сформированные структурой современного промышленного производства, когда экономика и этика, предприимчивость и честность, деловое сотрудничество и чисто человеческие притягивания или отталкивания иногда сочетаются, а иногда — случается ведь и так! — расходятся, конфликтуют, — сделались предметом повышенного внимания кинематографа, театра, литературы.

Преодолевая тупики и стереотипы «производственной темы», пробуя развернуть ее в том современном ракурсе, который диктовался НТР, художники чувствовали потребность раздвинуть масштабы, границы действия даже физически. Не бригада, не рабочий участок, а огромный, из многих корпусов состоящий цех, эдакий «завод в заводе», начальника которого можно без натяжки именовать генеральным директором комплекса. Крупнейшая стройка, где заняты тысячи людей. И, соответственно, проблемы, которые никак не решить без участия главка, наиответственнейших комиссий, самого министра.

Пресса — и специальная и массово-политическая, от многотиражки до основных наших газет — азартно дискутировала о делах и о повадках начальника большого цеха Алексея Чешкова, возмутившего спокойствие не только на Нережском заводе, а и во всей нашей драматургии. В фокусе всеобщего внимания пребывали ученый и организатор науки Башкирцев из «Укрощения огня», в котором угадывались черты реально существовавшего и ставшего легендой конструктора космических кораблей; Черных и Бармин из кинoромана Сергея Герасимова «У озера»; увлекали нас спорами о проблемах градостроительства архитекторы из его же ленты «Любить человека». Сцену и экран заполнили всевозможные директора. «Деловая женщина», великолепно сыгранная Людмилой Гурченко в «Старых стенах», Друянов Михаила Ульянова из спектакля «День-деньской», Иванов в исполнении Анатолия Папанова в фильме «День приема по личным вопросам».

Большие, ответственные люди принимали ответственные решения, вершили большие, государственной важности дела...

Даже когда прошумели по театральным подмосткам бокаревские «Сталевары» (впоследствии, с меньшим успехом, перенесенные на простор широкоформатного экрана), автор, как бы смутившись ограниченностью «обзора», открывавшегося Виктору Лагутину его должностью «просто» горнового, поспешил вручить своему герою инженерный диплом. Не усомнитесь, дескать, он может судить об «алгебре» современного производства, образование позволяет...

Впрочем, «Сталевары» были все-таки «рабочей пьесой» — и, кажется, чуть ли не единственной, которая могла соперничать — и соперничала — с произведениями, трактующими сугубо «управленческие» сюжеты.

Так обнаружилась — несколько неожиданно — любопытная дифференциация. Совсем недавно выражения «производственный фильм (роман, спектакль)» и «рабочий фильм (роман, спектакль)» были синонимичными. Теперь они перестали быть взаимозаменяемыми. Производственный фильм превратился в первую очередь, в фильм об управленцах, о руководителях цеха ли, завода ли, стройки ли, об администраторах всех чинов и рангов.

●

В далеком 1903 году в «Письме в редакцию «Искры» В. И. Ленин поставил восклицательный знак после слов о необходимости создать в партии такую обстановку, при которой рабочие «н е м о г л и перестать понимать нас», добиться, чтобы «штаб» опирался «действительно на д о б р у ю и с о з н а т е л ь н у ю волю армии, идущей за штабом и в то же время направляющей свой штаб!»[3]. Мысли этой он придавал огромное, всеопределяющее значение.

Время принцип этот проверило и утвердило. И не только в партийной практике, но и в жизни всего социалистического общества. Коллективные, всенародные обсуждения «Основных направлений развития» или проекта Конституции стали одним из самых убедительных его проявлений.

Но беда, если управленец или партийный работник способен пренебречь этим принципом. Эту ситуацию и пытался проанализировать в «Обратной связи» Александр Гельман.

Не следует обольщаться: она пока еще не редкость.

В одной из липецких газет выступил начальник строительного управления, человек, судя по всему, интеллигентный, думающий. Он задал вопрос: почему молодой, нередко талантливый инженер оказывается весьма и весьма заурядным работником? И сам же ответил: нет у него взаимопонимания с рабочим коллективом. Он видит в рабочем «работягу», которому нужно побольше процентов за смену «выколотить», чтобы побольше получить. А если можно побольше получить, не очень-то и «выколачивая», — тем лучше. В итоге инженер не верит в свою «армию». План, срок, качество — все это, полагает он, касается его, а не бригады, смены, участка в целом. Из своей ошибочной посылки он делает выводы, которыми руководствуется как организатор производства. Естественно, его решения, его распоряжения, наконец, его личность, в свою оче-

---

[3] В. И. Л е н и н. Полн. собр. соч., т. 8, стр. 97.

редь, не вызывает у людей уважения и доверия.

Вот работа и не клеится.

Раньше или позже кинематограф и театр должны были заинтересоваться взаимоотношениями руководителя и коллектива. Вникнуть в их специфику на нынешнем отрезке НТР, когда у рабочего, зачастую — грамотного, обладающего кругозором и опытом, уже нет пассивного сознания собственной некомпетентности в вопросах, выходящих за рамки его непосредственных обязанностей. Дескать, есть начальство, ему виднее, наше дело исполнять. Теперь исполнитель судит, и часто трезво и умно, того, кто отдает распоряжения. Ныне он способен, как никогда, направлять и контролировать «штабы» и «штабистов» в самых, казалось бы, сложных, требующих специальных знаний и подготовки ситуациях.

Процесс этот закономерен и вместе с тем — драматичен и конфликтен. Социологи, психологи, экономисты занимаются им давно и всерьез. Писатели, кинематографисты не то чтобы молчали, но, видимо, не могли до поры до времени сказать нечто весомое, не сбивающееся на элементарную иллюстрацию тезиса о необходимости участия рабочих в управлении производством.

Боюсь быть категоричным, но в кинематографе, разумеется не по чьей-то воле, а в соответствии с логикой освоения новой или обретающей новые аспекты темы, в свое время произошло некое разделение сфер.

Свежо и наблюдательно, с большой любовью к героям писались сценарии, ставились фильмы о простой, обыденной жизни простых, ничем не выдающихся людей. И художников и зрителей бесконечно волновали их беды и радости, их немудреный быт, в котором ощущалась тем не менее прочность, целостность, мудрый человеческий смысл...

Мировые проблемы здесь решались на уровне обсуждения газетных новостей. Люди эти были честны и простосердечны, они твердо стояли на земле, не проявляли особой склонности к общим рассуждениям, ибо понимали, что правильная жизнь не нуждается в блестящей словесной оболочке. Они работали, обзаводились семьями, растили детей — такова была сфера проявления их характеров.

А несколько позднее и параллельно с ними появились на экранах деловые, государственные люди. Они проектировали гигантские комбинаты, строили космические корабли, с безоглядной решительностью провозвестников НТР меняли порядки в чересчур спокойном, благодушно вспоминающем о былых заслугах и отставшем от требований дня управленческом коллективе... Они несли ответственность за дела государственного масштаба, от которых зависели судьбы сотен, тысяч тех самых «простых», «рядовых» тружеников... Это была их сфера, где все чревато конфликтами, перегрузками, стрессами, где переплетаются в крепчайший узел и политика, и экономика, и нравственность...

Нелепо, разумеется, утверждать, что эти сферы на экране оказывались изолированными друг от друга. Напротив! «Государственные люди» Е. Габриловича и Ю. Райзмана, С. Герасимова, Ан. Гребнева и В. Трегубовича, Д. Храбровицкого ощущали кровную связь с теми, кто «просто» работает у станка, растит детей, по вечерам смотрит телевизор... Они проверяли себя, все, что делали, что отстаивали и утверждали, судом тех, кто им доверил и доверился.

«Деловая женщина» Людмилы Гурченко терзалась невольной своей виной перед старыми фабричными работницами, которых пока не может переселить из бараков. И, вопреки утилитарным расчетам, решала: первые же квартиры в новых домах — им! Чего стоят любые усилия, любые достижения, если именно эти люди не почувствуют их результаты на себе, не будут жить лучше?

Они были совестью героини «Старых стен», эти женщины. Их радости и печали были ее радостями и печалями. Не могли не быть. Так же, как не могли позволить себе не думать о тысячах строителей Березовского химкомбината и партийный работник, выступивший против предложения Губанова, и сам Василий Васильевич Губанов.

Пересечение «сфер» в «Твоем современнике» было весьма наглядным, как, впрочем, и

разделенность их (я имею в виду, говоря это, не соседство «производственной» и «семейной» линии в показе Губанова). В трудный момент, накануне главных решений высших инстанций, случай сводит Губанова с бесхитростной рабочей девушкой Зоей.

Они симпатизируют друг другу, эти столь непохожие люди. Губанов с улыбкой выслушивает Зойкины откровения о том, как нелегко нынче выйти замуж, Зойка сочувствует его таким далеким от нее тревогам... Зойкины непосредственность, незамутненность и простосердечие оттеняют всю сложность, масштабность дум, забот, личности инженера Губанова. Словно рядом с орга́ном зазвучала наивная детская дудочка...

Пройдет время — не столь уж долгое, — и Евгений Габрилович вместе с Глебом Панфиловым познакомит нас с Пашей Строгановой, тоже фабричной незатейливой девчонкой. И откроет в ней то, в чем авторы «Твоего современника» отказали Зойке: многозвучие души, прятавшейся в коконе ординарности, незатейливости. Талант. Подлинную незаурядность.

Это действительно будет началом. Знаком перемен, когда интерес к обыденности, неброскости натурального течения жизни, которое так талантливо и лирично, так узнаваемо, хотя порой и несколько, что ли, репортерски воспроизводилось на экране, не то чтобы заместится, а скорее обогатится стремлением обнаружить в этой обыденности глубину, сложность, потенции, позволяющие, в частности, объединить те самые сферы, «государственную» и «частную», каковые раньше только пересекались...

По-своему сделают это в «Романсе о влюбленных» Е. Григорьев и А. Михалков-Кончаловский.

По-своему повернут к нам «обычного», «рядового», «простого» человека — бригадира Потапова — авторы «Премии».

Но о ней речь впереди. А пока на экране нет еще ни Паши Строгановой, ни Потапова...

Есть инженер Губанов. И есть Зойка.

Там, где разрешается основной конфликт «Твоего современника», Зойки нет и быть не может. И не только Зои, а и сына Губанова и его невесты, ибо они — герои иной сферы...

Логика сюжета отодвинула в фильмах и спектаклях о «деловых людях» «рядового» на второй, третий план. Он либо совсем не принимал участия в драматических столкновениях по поводу вопросов «государственной важности», либо довольствовался ролью пассивного свидетеля, живого аргумента в тех многочисленных «за» и «против», которые волновали главных персонажей. Он был только объектом действия...

Иной раз незримое присутствие «армии» там, за стенами кабинетов, в цехах, на строительной площадке носило совсем уж отвлеченный, так сказать, символический характер.

Возникало впечатление, что самое трудное для героев — решить проблемы «в верхах», а уж все остальное куда легче. И скольких «деловых людей» покидали мы, по воле авторов, именно в тот момент, когда, доказавшие свою правоту начальству, они должны были войти в контакт с рабочим коллективом, когда их ожидали новые — это подразумевалось само собою, финалы были открытыми — испытания...

Но подразумеваться-то это подразумевалось, однако почти неизменно оставалось за кадром. Иногда такое решение было естественно и необходимо, определялось структурой произведения, иногда — воспринималось как неполнота информации. Мне, к примеру, представляется, что тот же Чешков был бы менее двойственной фигурой, если бы драматург нашел возможность выявить отношение к нему, формирующееся не только в его же «штабе», но и в цехе. В коллективе рабочих.

Но это отношение к тому, что происходит в сфере «деловых людей», руководителей, повторяю, больше прогнозировалось, обсуждалось ими самими, нежели раскрывалось, если можно так выразиться, персонифицировалось.

В этом смысле характерен следующий диалог:

— А я, прости меня, ногами чувствую землю, живу заботами грешных людей, их планами, нормами, зарплатой, детскими садами, магазинами, черт бы их побрал, где еще простаи-

вают часами... Что я завтра рабочим скажу? На всех собраниях — давай! Сроки, сроки! А теперь получается — стоп? Выходит, люди зря старались?

Это говорит директор завода конструктору, предлагающему остановить производство и начать разработку принципиально иного варианта проекта.

А конструктор с ним и не спорит:

— Да, ты прав. Им сложно перестраиваться — не солдаты. Не скомандуешь — «кругом марш»!

Директор. Шутка ли, остановить производство, на котором крутятся тысячи людей! А смежники, за которыми сотни тысяч?

Конструктор. Верно. Все верно: у людей — определенный настрой, у людей выработалась инерция мышления. Ничего не поделаешь, придется ломать, переступать через психологические барьеры!

Директор. Легко советовать — научи!

Конструктор. А чего учить — скажи правду! Не волнуйся — они поймут. Они лучше, чем ты о них думаешь!..

Я нарочно опустил две-три подробности их спора, позволяющие сразу же определить, из какого фильма он взят. Мне сейчас важна как раз его характерность, что ли, типологичность для «производственных» фильмов, вышедших на экраны за последние десять-пятнадцать лет. С различными вариациями он мог прозвучать — да и звучал — и в «Твоем современнике», и в «Человеке со стороны» («Здесь наш дом»), и в совсем недавней «Обратной связи».

Это настойчиво повторяющееся из фильма в фильм — как объяснять? а поймут ли, что иначе нельзя? — естественно для людей, решающих проблемы основательно, по-государственному, все учитывая, все опуская на чашу весов.

Но... при всей озабоченности и тревожности вопрос сей звучал все же несколько риторически, ибо ответ на него обычно пропускался. По косвенным данным, а иногда и просто в силу зрительской жажды благополучного финала мы заключали: коллектив понял. Принял. Одобрил. Но сам этот чрезвычайно интересный процесс — понимания, прорастания вглубь, превращения в живое дело смелого, принципиального, честного организационно-управленческого и экономического решения — выпадал из сюжетной конструкции.

Между тем опыт кинематографа говорил о том, что материал этот необычайно богатый. Убедительный пример тому — «Председатель», где Егор Трубников был показан в непрестанных контактах с множеством людей, отражался по-разному в разуме и сердце этих людей и в значительной мере благодаря такой структуре повествования вырисовывался столь крупно и сильно.

Хочу быть правильно понятым. В искусстве вряд ли что-либо может прояснить контент-анализ, арифметические подсчеты, в каком фильме или романе сколько персонажей — руководящих, сколько ИТР, сколько рабочих. И меньше всего намереваюсь я укорить авторов упомянутых произведений за то, что они не выдержали неких пропорций. Суть в другом: как раз в закономерности того, что на определенном этапе главными героями «производственных фильмов» стали директор проектного института Губанов и начальник цеха Чешков.

Видимо, именно на этом уровне нагляднее и острее проявлялись определенные черты НТР и приковывали внимание драматургов и режиссеров.

Больше того, ленты, в которых действовали рабочие («Ночная смена», «Ксения — любимая жена Федора»), как правило, в тот период не шли ни в какое сравнение с картинами о «деловых» людях.

Но вот в критической точке, когда обнаружилась исчерпанность тематики на *данной* глубине, вышел на экраны фильм «Премия»...

●

— А вы их в сейф положите. Лев Алексеевич, и пускай там на здоровьичко лежат. Поздно теперь ручками махать! Если надо кого-то наказать — давайте накажем. Давайте! Но забирать деньги нельзя. Лев Алексеевич, это рабочие. Понимаете?

Говорит Кочнов, бригадир передовой бригады, член парткома треста сто один. По-

зиция его непоколебима: отнимать премию — нельзя. Пусть и незаконную. Рабочий не поймет. Рабочий не простит. Словом, от рабочего всего можно ожидать в такой рискованной ситуации.

Кочнову отвечает Потапов. Тоже бригадир, правда, не член парткома. Полный, внешне очень спокойный — до флегматичности — человек, он не выдерживает, срывается — помните, как это играет Евгений Леонов?

— Ну и что — рабочие? — сердится он. — Они что, бестолочи? Или как? Не трогай его, а то взбрыкнется? Рабочий!.. Не надо, Кочнов, пугать рабочими. Я не пугало, и ты не пугало.

Вот и в «Премии» не обошлись без этого традиционного: поймут — не поймут?

Только спорит об этом уже не начальство, а два полномочных представителя рабочего коллектива.

Соблазнительно, пожалуй, предположить, что Александр Гельман бросил вместе с Потаповым эту колючую реплику и Кочнову, и коллегам по сценарному цеху, вкладывавшим в уста своих — подчеркнем — положительных героев чуточку, что ли, снисходительные суждения «о человеке от станка» (вроде: «Они лучше, чем ты о них думаешь»). Если это так, то у драматурга были на то некоторые основания. Он, вероятно, как и начальник управления, написавший статью в газету, обеспокоен нет-нет да прорывающимися у иных командиров производства нотками «технократического» и управленческого высокомерия, пусть сами они этого и не осознают.

«Премия» дала захватывающе современный ракурс проблемам, к которым с таким трудом подступались кинематографисты. В орбиту «разговорного» фильма, предполагающего, как выразился Ф. Муриан, решение волновавших авторов вопросов «по преимуществу через изображение интеллектуального конфликта»[4], и вошел новый герой. Вроде бы не обладающий, если вспомнить раздумья Евгения Габриловича и Юлия Райзмана накануне «Твоего современника», широким кругозором вследствие ограниченности «сюжета и географии его работы и жизни». Вошел и задал вопрос начальнику треста Павлу Емельяновичу Батарцеву: «Зачем же вы начали, Павел Емельянович?.. Стройку зачем вы начали?..»

●

Итак, есть в «Премии» и открытый публицистический вызов, и, мне кажется, скрытая парадоксальность в самом ее построении. В сущности, Александр Гельман как бы поменял их ролями — Батарцева и Потапова. Не управляющий трестом Батарцев, а рабочий Потапов озабочен, поймут ли его, согласятся ли с неотложной необходимостью прервать инерцию привычного, кому-то, вероятно, даже удобного, но порочного хода вещей те самые люди, кому по традиции полагалось бы высказывать подобные опасения по адресу самого Потапова: поймет ли он их?

Сам он умеет понять многое. Судит о деле основательно и твердо. И не считает возможным промолчать о беспорядках на стройке, ибо по совести числит и себя виновником их. Батарцева, но и себя.

Таков, по моему мнению, исходный пункт анализа социальной психологии современного передового — не только по показателям, здесь Кочнов может обойти и Потапова! — рабочего, предпринятый Александром Гельманом, Сергеем Микаэляном и Евгением Леоновым.

Помните, какая пауза повисла после рассказа Потапова о Кольке Шишове, зеленом пацане, с которым они возвращались со склада, где потеряли целую смену, разыскивая злополучные двери? Двери в конце концов нашлись, но Колька сказал Потапову: «Да, коммунизм-то, видать, не скоро построится!»

И бригадир ему ничего — совсем ни-че-го — не ответил.

А почему? Слов не нашел? Растерялся? Да нет. Потапов т о г д а не счел себя вправе что-либо отвечать прыткому Кольке, потому что ничего еще не сделал, чтобы изменить положение дел и на стройке и в тресте. То есть признал свою ответственность за то, что Колька Шишов и Гриша Фроловский т а к о е видят. Он ответил позже. И ответ его был куда ве-

---

[4] Ф. Муриан. Реальное и идеальное в современном кинogерое. М., «Искусство», 1974, стр. 45.

сомее, нежели любые словесные опровержения.

Во-первых, он вместе с тем Колькой Шишовым и другими «пацанами» из бригады «обсчитал» весь трест. Во-вторых, пришел по поручению бригады с двумя тетрадочками этих подсчетов в партком.

Кольке Шишову, я полагаю, надолго, на всю жизнь запомнится потаповский урок. Оказывается, скоро или нескоро коммунизм построится, и от него, Кольки, зависит. От того, захочет ли, сумеет ли он вмешаться. Не предпочтет ли позу все понимающего, но бездействующего «критика», обличающего «начальство» во время перекура, позиции человека ответственного. Активного. До конца честного и перед собою и перед другими.

Словом, мужественной позиции Потапова.

С Потаповым еще пробуют говорить сверху вниз. Найти легкое объяснение его поведению: заработать человек побольше хочет, и все тут (опять та же мерка: «работяге лишь бы «выколотить...»).

А потом начинает умиляться краснобай Любаев: надо же, простые рабочие, а весь трест «обсчитали»...

Но ему не нужно ни снисхождения, ни умиления.

Он и вправду чувствует себя хозяином.

А значит, не будет похваляться сделанным или ждать, пока его похвалят другие.

Концепция социальной ответственности, которая ложится в основу формирования активной жизненной позиции, исследуется нашим кинематографом, театром, литературой в произведениях на «производственную тему» настойчиво и плодотворно. Образ Потапова оказался в этом исследовании особенно важным звеном. Важным и необходимым.

Лет пятнадцать назад летчик-космонавт Валерий Быковский, раздумывая о героях экрана, предлагал сопоставить двух персонажей: «Сравните типичного молодого рабочего наших дней — Николая Пасечника из «Высоты» — с Ваней Курским из «Большой жизни». Оба они — верные друзья, жизнерадостные и задорные ребята, для обоих труд — дело чести. Но как вырос Николай Пасечник по сравнению с Ваней Курским, насколько богаче его духовный мир, больше знаний, шире взгляды. Насколько выше у него требовательность к жизни» [5].

На нынешнем отрезке дистанции мы встречаемся с Потаповым. Он старше и Вани Курского и Николая Пасечника. Это, кстати, вовсе не случайное обстоятельство. Мне кажется, герой нашего кинематографа вообще повзрослел. Стал зрелее. Сценаристы и режиссеры обращаются к характерам людей старшего и среднего поколения. Их привлекает человеческий опыт, сложившееся мировоззрение.

Было время, не столь и отдаленное, когда, например, упреки критиков по поводу того, что в лентах о детях, подростках юные персонажи показаны ярче, выразительнее, чем их учителя, папы и мамы, — были прямо-таки дежурными. Ныне и в так называемом «молодежном фильме» взаимодействие старших и младших раскрывается «на равных», назову хотя бы «Сто дней после детства», «Голубой портрет...», «Розыгрыш», не говоря уже о фильме «Доживем до понедельника». А если взять экранную «статистику» в целом, то, пожалуй, мы запомнили гораздо больше героев, которым за тридцать, чем тех, кто только-только начинает взрослую жизнь...

Итак, Ваня Курский — Николай Пасечник — Потапов... 30-е, 50-е, 70-е...

Потапов — из 70-х...

Он усвоил уроки 50-х и 60-х, он увиден художниками в точке пересечения линий, традиций и новизны — и в этике и в эстетике. Жанровые координаты образа лежат в плоскости «проблемной» драмы: Потапов — герой мыслящий, автоматизм ему чужд. Мотивировки его поведения, его решений определены временем, реальностью дня, который неукоснительно требует включенности каждого в осуществление сложнейших, подчас беспрецедентных задач НТР. Когда приходится отбрасывать многое из апробированного. Привычного. Устоявшегося.

А. Гельман и С. Микаэлян далеки от желания уверить нас, что уже сегодня весь рабочий класс состоит из таких людей, как Потапов.

[5] В. Быковский. О кино говорят. В сб. «Экран». М., «Искусство», 1965, стр. 343.

Напротив: сейчас расстояние между Потаповым и непотаповыми скорее увеличилось. Однородности нет. Вот Потапов — а вот Кочнов, пользующийся неразберихой в тресте, чтобы зашибать «длинный» рубль и держаться в передовиках. А есть еще и середняки. Пассивные...

Не те ли, кто, не дождавшись результатов заседания парткома, пошел первым получать премию: все равно ничего не выйдет, не в наших силах что-то изменить, да и при чем тут мы?..

Но есть, уже есть Потапов!

Потапов — на экране.

Злобин, Витченко — в жизни. Естественно поставить их рядом: и инициатор «безнарядного» метода, и рабочий-педагог — люди, чья сознательность, добросовестность трансформировались в глубокую гражданскую ответственность за дела в масштабах, далеко выходящих за границы непосредственных их интересов и профессиональной компетенции...

Экранные и литературные предшественники Потапова как раз и не пересекали этих границ. Они могли «пробивать» внедрение ценного предложения, бороться за рекорд, преодолевая косность или недоверие... Но при этом, фигурально выражаясь, не покидали своего рабочего места.

А Потапов — покинул.

Он разомкнул круг «кабинетного» действия фильмов о «деловом человеке». Он вошел в него спокойно и с достоинством.

●

Когда-то, предоставляя сцену или экран «человеку от станка», его друзьям и близким, авторы с уважением следили за обыкновенностью течения жизни, создавая иллюзию непреднамеренности происходящего.

Теперь он же — «герой из рядовых» — поставлен не в рядовую, а в сгущенно-конфликтную ситуацию, попадает в центр экстраординарных, умело «сжатых», сконцентрированных драматургом событий.

Впрочем, «попадает» — это не точно.

Потапов с о з д а е т эту экстраординарность, он организует и движет сюжет. Он — катализатор действия.

Авторы «Премии» не склонны по-любаевски восхищаться поступками Потапова, но они глубоко оценивают их неординарность.

Тут, рискну заметить, вступила в силу одна закономерность, свойственная почти всем наиболее заметным фильмам на «производственную тему» периода после «Твоего современника».

Утверждая активность своих героев, как бы поручая им продемонстрировать с предельной наглядностью «модель поведения», оптимального в ситуациях, порождаемых НТР, сценаристы, а вслед за ними и режиссеры чуточку, что ли, эпатировали зрителя. Это был эпатаж, призванный увести нас, сидящих в зале «согласно купленным билетам», от инертного, не вчера сложившегося представления о положительном герое, а значит — и о правильном (или неправильном) его поведении.

Нас словно бы тестировали, проверяли на способность преодолеть стереотипы восприятия...

Чешкова, например, делали сухарем или крикуном, с первой до последней сцены подчеркивали его необаятельность, неконтактность. Не «милотой», мол, надо оценивать «делового человека». Иные есть критерии — повесомее...

Не спешили вызвать особые симпатии и к Виктору Лагутину... И этих двоих и других персонажей наделяли подчас качествами, поступками, которые радикально расходились и с нормами «среднеарифметической» морали, общепринятых ее стандартов.

Подобные же «ножницы» присущи и фильмам с героями совсем, казалось бы, иного плана. С чудаками, чья нравственная чистота, душевная беззащитность и естественность не совпадают с эталонами «здравого смысла», «приличия» и т. д.

Чудачество их — форма неприятия автоматизма, форма протеста против автоматизма повседневности. Урок здравомыслящим, чтобы не заносились, не погрязали в своем уверенном до самоуверенности, до самоуспокоенности здравомыслии.

Крайности, как и полагается, сходятся. Вот так и сошлись «эмоциональность», наивные, непрактичные, странные с трезвейшими из

трезвейших практиков, рационалистами образца 70-х годов. С Чешковым, Лагутиным, Бобровым и Петровым из лент, снятых по сценариям В. Черныха («Человек на своем месте», «Собственное мнение»). Они ведь тоже на каждом шагу нарушают равновесие общепринятого. Их рационализм и деловитость облечены в те же одежды чудачества, странности, непохожести на всех. Многие их действия приобретают характер вызова и оппонентам на экране и зрителям.

Вот Бобров встает на заседании правления, обсуждающем вопрос о кандидатуре председателя колхоза, и заявляет: «Я предлагаю себя». Сценарист не хотел, чтобы Бобров начал свое выступление обычным, не столь ошарашивающим манером, не дал ему исподволь «подвести» членов правления к этому не укладывающемуся в обычные рамки предложению. Ему как раз важна эта раскованность, простота и естественность, с которой отвергаются любые сомнения, возможные из-за неприятия формы. Опять-таки смотрите в суть! В корень!

Подобным же образом, почти провоцируя неприязнь к себе, общался с окружающими Чешков. С первых же сцен, когда, скажем, выдвигал в кабинете директора завода требования относительно квартиры, зарплаты и работы жены.

Лагутин, Петров, Курай — еще один герой В. Черныха, на этот раз из фильма «С весельем и отвагой», — были декларативно последовательны в утверждении такого вот стиля.

Собственно, решение бригады не получать премию и нежелание Потапова что-либо объяснять до парткома — из этого же разряда действий. Но если в «Сталеварах» или «Человеке со стороны» «вызов» был в значительной мере самоценен, то здесь все обстоит иначе: поведение Потапова функционально оправдано. Ему необходимо привлечь внимание к проблеме, вот он и его товарищи и находят способ, который уже сам по себе заставляет встревожиться не о форме, а о с у щ н о с т и дела.

Что же касается эпатажей вообще, то они свидетельствуют: тема «деловых людей» на глубине, достигнутой предшественниками «Премии», исчерпана. Скажем, в картине «Гармония» эпатажи главного героя превращаются в подлости, в провокации, на которые может пойти, ссылаясь на целесообразность их, на рациональность их при достижении результата, только человек предельно безнравственный, духовно одичавший. (Фильм подробно анализируется в «ИК», 1978 г., № 8).

Так всегда бывает с эпигонскими произведениями...

Потапова называли антиподом Чешкова и иже с ним. Это верно. Кардинальное несходство их тем резче, что стремятся они к одной цели.

Евгений Леонов сыграл Потапова тонко, умно, придал ему, при всей его прямоте и принципиальности, черты деликатности, почти мягкости.

Он пришел в партком вместе подумать, посоветоваться, а не диктовать, что и как надо. В нем нет и намека на социальную кичливость («Я — рабочий. А вы кто?»), которая, кстати, ничем не лучше «технократической» высокомерности.

Но он глубоко и мудро осознает рабочее свое достоинство. А кичатся пускай Кочновы!

И вмешательство его в проблемы управления — не показное, не на Любаева рассчитанное.

Вот Кочнов — тот наверняка не прочь «сыграть» на Любаева. Он ведь тоже не нейтрален в вопросах управления, организации, снабжения. Надо — покажет себя. Приедет к начальству среди ночи, поднимает с постели, давай, закричит, бетон, моя бригада простаивает.

Легко могу представить, как описал бы такой эпизод иной очеркист. Как превознес бы он кочновскую напористость, деловитость.

Да что очеркист! Мы и на экране нередко еще видим в ореоле авторского восхищения близких Кочнову героев.

Вспоминают чуть ли не одновременно с «Премией» выпущенный в прокат фильм «Кто, если не ты?». Там есть эпизод, когда знаменитый металлург, ветеран завода, доказывает (кажется, начальнику планового отдела) необходимость выполнять заказные плавки. Это-

го, мол, требует государственный подход к делу. А начальник против. Он никак не возьмет в толк, зачем усложнять себе жизнь.

Сцена карикатурно перекликается с эпизодами «Премии». Я говорю: карикатурно, потому что сценариста и режиссера интересует вовсе не суть дела, не характеры персонажей, а одно: наглядная и экономная иллюстрация высокой сознательности рабочего-ветерана.

Для этого они и плановика упрощают предельно, ни на миг не оставляя у нас сомнений относительно его умственных и деловых способностей. Его превращают в двойника пана Директора из развлекательной телепередачи «13 стульев». После такой операции главный герой — передовик производства — без труда может проявить свою государственность и дальновидность. «Интеллектуальное» собеседование между ним и плановиком заканчивается его ударной репликой. Она звучит примерно так: «А у вас в роду капиталистов не было?»

Отбрил-таки! Похоже, ради этого заключения авторы и привели сталевара в кабинет управленца.

В фильме «Кто, если не ты?» вообще все устроено так, чтобы герою ни в чем не приходилось усомниться. Любой ответ ему известен до того, как услышан вопрос. Он знает все. И как планировать работу завода, и куда следует пойти его сыну — в институт или в цех, продолжать семейную традицию...

Фигура эта традиционна. Но традиция, утратившая душу, оборачивается штампом.

Он предельно компилятивен, этот образцовый ветеран. И опять — карикатурно напоминает стариков из давнего фильма «Большая семья». Ведь и они были ворчливы и резковаты, без всяких церемоний влезали в дела молодых, учили уму-разуму. Ибо, как записал в режиссерской тетради постановщик картины И. Хейфиц, «старость имеет свою слабость и свою силу... А сила — это мудрость старости, опыт, спокойствие» [6].

У старейшин «Большой семьи» была эта сила, эта живая мудрость, лукавое обаяние.

[6] И. Хейфиц. О кино. Л. — М., «Искусство», 1966, стр. 131.

У героя из «Кто, если не ты?» все испарилось. Осталась одна бесцеремонность да распирающая его самоуверенность. Интонация его речи колеблется между ворчанием, иногда — добродушным, иногда — не слишком, и окриком. Грубоватость, по-видимому, должна нами пониматься как выражение «пролетарского» прямодушия.

Сын собирается на свидание. Папа неизменно — в зависимости от настроения то сердито, то с благодушной и двусмысленной ухмылкой — не смущаясь, если в доме посторонние, интересуется: «Опять на свиданку?»

Помощник просит у своего старшого рекомендацию в партию. Старшой неплохо его знает, хорошо к нему относится. Тем не менее его реакция граничит почти с отказом. В чем дело? Может, есть сомнения какие-то? Оказывается, нет. Несколькими эпизодами позже рекомендацию он дает. Просто старшой хотел подумать. И не нашел нужным подыскать для объяснения отсрочки пусть не сердечные, но хотя бы уж не обидные слова.

Как и Кочнову, герою, сыгранному хорошим актером Ф. Одиноковым, который вряд ли мог что-либо изменить, даже вступив в единоборство с драматургией, явно нравится поза хозяина завода. Судя по всему, он и выведен перед нами как персонифицированное воплощение Его величества рабочего класса. Такое впечатление, что он в курсе намерений сценариста и режиссера, а по сему — не устает демонстрировать себя, навязывая нам свои достоинства.

Потапов же, повторяю, меньше всего озабочен самодемонстрацией. Нам предлагается просто размышлять вместе с ним. О жизни. О деле. Об отношениях к общим интересам.

Было бы неверным доказывать, что в образе его нет определенной, что ли, декларативности в хорошем смысле слова, внушаемой зрителю программности: так должно быть, таким должно быть. Но эта декларация растворена в характере, атомы авторского замысла прочно соединились с атомами живой плоти узнаваемого, привлекательного, душевного человека.

Он счастливо избежал крайностей: и маски поучающего, непогрешимого ветерана, каким

тот примелькался в фильмах двадцати-тридцатилетней давности, и натужной интеллектуальности, эдакой «энтээровости», наложившей свой отпечаток на героя романа М. Колесникова «Право выбора» и снятого по нему фильма «Кафе «Изотоп».

Александр Гельман не единожды объявлял во всеуслышание, что не претендует на «вечные» темы, «вечных» героев.

Очевидно, также не претендовали на «вечность» и создатели «Цемента», романа-хроники «Время, вперед!», пьесы «Мой друг». Их волновала современность, ее они спешили «уловить» в сети романных и драматургических структур, о ней хотели говорить с читателями и зрителями.

Это так естественно! Минули годы, и что-то ушло, осталось в той эпохе, на почве которой выросло, но что-то — и не так уж мало — осталось. На века, а если не на века, то надолго.

Понимая всю наивность футурологических предсказаний в подобных вопросах, я тем не менее рискну: «Обратная связь», вещь острая, может быть, еще более острая и будоражащая, чем «Премия», не станет «фильмом надолго». А «Премия» — станет! И прежде всего благодаря Потапову, ибо он, в исполнении Е. Леонова, раздвинул границы первоначального авторского «задания», перешагнул, если можно так выразиться, порог прагматической проблемности.

В «Обратной связи» такого «выхода из берегов» нет. Никто из персонажей не превысил полномочий, изначально предоставленных ему в сюжете сценаристом и режиссером. И тогда главным героем, которого, как короля, играют все, стала ее величество Проблема. Фильм вылился в темпераментное, но все же иногда слишком логизированное, по всем правилам выстроенное развитие тезиса о том, что нравственные компромиссы нецелесообразны и в первую очередь — невыгодны с экономической точки зрения. Те, кто вступил в борьбу против авантюры Нуркова, прежде всего — герои О. Янковского и Л. Гурченко, стали аргументами этого доказательства. Выверенными, убедительными, по крайней мере — внутри киноповествования, но не более того. И если у Л. Гурченко ощущался еще второй план, наметились какие-то выходы за барьеры сюжета, то О. Янковский — секретарь горкома партии Сакулин очень уж послушно подчинился злободневно-публицистической, а следовательно, рационалистичной и несколько локальной задаче. А ведь ни Сергей Герасимов в фильме «У озера», ни Юлий Райзман в «Твоем современнике» отнюдь не стремились от своих героев добиться такого вот «безоговорочного послушания». И поэтому картины эти вошли в нашу благодарную память не только и не столько как ленты о проблемах Байкала или строительства крупных промышленных объектов, сколько человеческой цельностью, привлекательностью их главных героев.

Кстати, по поводу одного неточно акцентированного (и впоследствии уточненного, переозвученного) эпизода «Твоего современника» Юлий Райзман в разговоре с присутствовавшим на съемках журналистом заметил: «...Я не все предусмотрел: считал, что в публицистической картине рассудочное восприятие окажется сильнее эмоционального» [7].

Так вот: в «Обратной связи» ставка на рассудочное восприятие чересчур откровенна. Авторы словно предположили, что зритель, бросив на чашу весов своих симпатий честность, принципиальность, энергичность Сакулина и освоив систему доказательств, выстроенную сценаристом, должен как бы «вычислить» привлекательность героя и в соответствии с этим трезвым расчетом полюбить его. Ну что же, мы вычисляем. Мы на стороне Сакулина. Но искусство-то берет не арифметикой, не алгеброй, а посему — корректно сыгранный О. Янковским секретарь горкома не может увлечь нас по-настоящему, стать для нас столь же близким человеком, как леоновский Потапов.

Позволю себе в связи с этим еще одно сопоставление.

«Деловые люди», исключая, конечно, Губанова («Твой современник») и Черныха («У озера»), не были никогда по-настоящему близки и дороги зрителю. Это — образы-тезисы, об-

---

[7] Л. А. Рыбак. Ориентация на зрительское восприятие в процессе кинорежиссуры. В сб. «Художественное восприятие». Л., «Наука», 1971, стр. 264.

разы-модели, «и. о. героев», как удачно сказано в статье критика В. Кичина[8] (в этой статье, правда, не очень точно, на мой взгляд, оценивается значение образа Потапова).

Такая «модель» пригодна для изучения той системы отношений, ради которой она и сконструирована. Вне пределов этой системы с ней делать нечего. Ведь это — модель, а не живой, объемный характер человека.

Поэтому-то настолько поверхностно и мало достоверно все, что касается личной жизни Чешкова или Боброва. И нам и авторам трудно включить эти «модели» в контекст внепроизводственных, бытовых, житейских ситуаций. В любовных делах Бобров или Петров, по словам В. Кичина, почти циники. И эта оценка наверняка противоречит тому, что хотели бы услышать авторы. Им-то думалось, что они показывают нам правильные, привлекательные, основанные на разуме чувства своих героев...

Потапов — не модель. Евгений Леонов сыграл человека, которого мы, кажется, видели не только в парткоме, но и у него в бригаде, и вечером в семье, с женой, с больным ребенком (об этом бегло упоминается в фильме).

Это образ психологически и социально самодостаточный, не деталь только этой сюжетной конструкции, а живой человек, как бы перешагивающий рамку кадра, шагающий из условного мира искусства в жизнь. Об этом хорошо написал в предисловии к сценарию «Премия» Г. Товстоногов[9].

Между нами и Потаповым возник контакт, напоминающий тот, что возникал между зрителями 30-х годов и Чапаевым, Максимом...

Он, наконец, объединил в большей или меньшей степени — разделяемые в 60-е годы — сферы «государственной» и «негосударственной» жизни. И объединил органично, а не иллюстративно.

Вот почему мне представляется, что движение кинематографа от «деловых людей», которые постепенно утрачивали губановские сложность, глубину, приобретая этой ценой все большую полемическую заостренность, — движение от них к Потапову было процессом формирования подлинно типичного, полнокровного героя. Процессом расширения духовного и практического диапазона его самовыявления.

В результате все, что никак не совмещалось в Чешковых, даже усиленно ими «разводилось», раскладывалось по полочкам (там — «человеческое», тут — «деловое», не спутать бы, не то человеческое станет помехой деловому), в нем соединилось. И получилось, что стен, препятствий-то между тем и другим нет...

Возьму такой пример. Потапов — Батарцев. По моему мнению, в сценарии и пьесе их взаимоотношения не были так интересны и, если хотите, поучительны, как в фильме. Режиссер и актер развили многое, что дано у сценариста в намеке, в подтексте.

Как осторожен Потапов Е. Леонова с Батарцевым! Осторожен и бережен. Он явно не желает ранить начальника треста сильнее, чем необходимо для дела. Он ясно представляет, в каком тягостном, двусмысленном положении находится Батарцев. Ведь перед Павлом Емельяновичем — В. Самойловым встала та самая «дилемма Губанова». И уравнение: «перевыполнение плана зачеркнуть — Батарцева перечеркнуть» вряд ли так уж верно. Но достанет ли ему мужества поступить по правде, рискнув карьерой, авторитетом?

Потапову это не безразлично. Ему не все равно, какой ценой поправить дело: переступив через Батарцева или вместе с Батарцевым? Даже вроде бы и не хотелось ему поначалу договаривать все до конца: неужто и так не ясно? Свое: «Зачем же вы, Павел Емельянович...» Потапов произносит, когда уже все другие аргументы исчерпаны и логика борьбы делает последний удар неизбежным.

Леонов задает свой вопрос тихо, чуть ли не с интонацией неуверенности. Он сочувствует Батарцеву и стыдится, что вынужден «припереть» того к стенке.

Сочувствие это — не просто еще одна краска в психологическом портрете леоновского героя. Она — производное от не только умом понятого, а через сердце пропущенного принципа партийной бережливости к людям.

[8] См.: сб. «Кинопанорама». М., «Искусство», 1977, стр. 49, 51.

[9] См. предисловие Г. Товстоногова к сценарию А. Гельмана «Премия». М., «Искусство», 1976, стр. 7.

В партком пришел человек, не привыкший смотреть на начальство снизу вверх. А стало быть, совершенно чуждый желанию «ущучить», полюбоваться растерянностью вышестоящих. Пришел коммунист, кровно заинтересованный, чтобы Батарцев принял его, потаповскую правду! И проголосовал «за», достойно решив свою дилемму. Убежденность и честность Потапова перевернули Батарцева. Это и есть едва ли не самая большая победа сыгранного Леоновым героя...

●

«Премия» вышла на экран три года назад. Пока ни вместе с ней, ни после нее не появилось картин, где рабочий герой мог бы встать рядом с Потаповым.

Разумеется, я не сбрасываю со счетов отдельные удачи. Например, «Ксению, любимую жену Федора», картину В. Мельникова (к ней опять-таки причастен А. Гельман). Там молодая женщина, обыкновенная работница на стройке, почти невольно, повинуясь с детства впитанному убеждению быть на стороне того, кто за правду, втягивается в производственный конфликт. Старается, чем умеет, помочь начальнику участка, восставшему против таких беспорядков, которые возмутили Потапова...

Была еще попытка, обратившая на себя внимание, — в фильме «Полковник в отставке». Но только обратившая внимание...

Нагляднее всего о намерениях авторов этого фильма говорит, я думаю, приглашение на главную роль рабочего-наставника Николая Гринько. Актер с первых же эпизодов заставляет поверить в интеллигентность и необычность своего героя с его симпатичными странностями, такого усталого, даже — грустного. Пережито, видно, немало, и не было легких путей, простых решений.

Вот и это его намерение — взять под опеку целую ватагу подростков — и не легкое, и не простое: ему предлагают на заводе «конторскую» должность, а он идет в цех учеником. А затем возглавляет бригаду подростков, побуждаемый добротой, беспокойством за них, неподдельно отцовским к ним чувством. Опять-таки «человек от станка» взваливает на свои плечи ответственность, обусловленную не его профессиональными обязанностями, а гражданским долгом, необходимостью выйти из функциональных рамок... Однако менее всего запомнится нам «полковник в отставке» как раз в роли наставника. Воспитателя. Безлики его подопечные, заводские эпизоды в большинстве откровенно не интересны даже авторам.

В качестве «собирателя» и «врачевателя» душ мы увидим Полунина в иной обстановке. Тянутся к нему какие-то одинокие, беззащитные люди — композитор, тихая девочка, жена его сына...

В итоге получился фильм о «чудаке по профессии». И его приход на завод тоже истолковывается как очередное чудачество, ну, что-то вроде его экстравагантного желания непременно держать петуха в городской квартире.

О человеке, послужившем прообразом для «полковника в отставке», нетрудно догадаться. Но, честное слово, в «Премии», где линия наставничества намечена попутно, как бы мимоходом, Потапов гораздо ближе к С. С. Витченко, чем чудак Николая Гринько. И о ребятах Потапова — Грише ли Фроловском, Кольке ли Шишкове — мы узнаем по двум-трем о них репликам больше, чем о «явленных во плоти» подростках — подопечных бывшего полковника...

Так что же дальше?

Будем терпеливы. Но и настойчивы в поиске. Ведь если успех «Премии» не получит развития, если герои «производственных фильмов» станут моделями, тезисами, аргументами в полемике о проблемах управления, искусство все чаще будет пробуксовывать, самоповторяться...

г. Липецк

«Соната над озером»
«Мужчина в расцвете лет»
«Быть лишним»
«Под опрокинутым месяцем»
«Мужские игры на свежем воздухе»
«Жнецы»
«Только любить»
«Фернан Леже и его время»

М. Власов

Почерк студии

Заметки о фильмах рижских кинематографистов

«СОНАТА НАД ОЗЕРОМ»
Сценарий Р. Эзеры, Г. Цилинского. Постановка Г. Цилинского и В. Браслы. Оператор Г. Скулте. Художник А. Меркманис. Композитор И. Калниньш. Звукооператор А. Патрикеева. Рижская киностудия, 1976.

«МУЖЧИНА В РАСЦВЕТЕ ЛЕТ»
Сценарий З. Скуиньша, О. Дункерса. Постановка О. Дункерса. Оператор М. Звирбулис. Композитор М. Зариньш. Художник И. Антене. Звукооператор А. Патрикеева. Рижская киностудия, 1977.

«БЫТЬ ЛИШНИМ»
Сценарий А. Колберга. Постановка А. Бренча. Оператор Р. Пикс. Художник Г. Балодис. Композитор И. Вигнер. Звукооператор В. Мыльников. Рижская киностудия, 1976.

«ПОД ОПРОКИНУТЫМ МЕСЯЦЕМ»
Сценарий В. Кайяка, Э. Лациса. Постановка Э. Лациса. Художник Д. Рожлапа. Композитор Р. Паулс. Звукооператор Г. Коротеев. Рижская киностудия, 1977.

«МУЖСКИЕ ИГРЫ НА СВЕЖЕМ ВОЗДУХЕ»
Сценарий Г. Климова. Постановка К. Калныньша при участии Г. Пиесиса. Оператор Г. Скултэ. Художник К. Форостенко. Композитор И. Вигнер. Звукооператор В. Лычев. Рижская киностудия, 1978.

В прокате существует такой показатель, как средняя посещаемость фильмов определенной студии. Этот показатель выражает в известной мере уровень их всесоюзной популярности. Так вот, каждая картина Рижской киностудии, выпущенная на экраны в 1976 году, привлекла внимание в среднем двенадцати миллионов зрителей. Дабы вызывающая уважение весомость этой цифры стала достаточно ясной, напомню, что средняя посещаемость картин «Мосфильма» составила в том же году 14,5 миллиона зрителей, а фильмы, выпущенные некоторыми республиканскими киностудиями, собирали всего лишь 6,4 и 3,5 миллиона. Рост престижа латвийских фильмов подтвердил также Всесоюзный кинофестиваль в Риге, где, как известно, кинематографисты республики удостоились восьми премий и специальных призов, в том числе — одной из трех главных и премии за лучшую режиссуру.

Каковы причины данного успеха, его «механизмы»? Разумеется, ответить на поставленный вопрос в полном объеме можно только соединив усилия коллектива киноведов, социологов, психологов. Цель данной статьи значительно скромнее. Хотелось бы, поделившись впечатлениями всего лишь о нескольких работах рижан, вышедших на экран в последние два года, внести посильную лепту в разговор об интересном фильме, который ведется на страницах «ИК».

Фильмы, о которых пойдет речь, различны по материалу, жанровому и стилевому решению, несхожи характерами и судьбами героев. И в то же время эти фильмы объединяет нечто общее — в первую очередь активный интерес их создателей к теме морали, нравственных исканий. Очевидна и ориентация на драматургию четко выраженного конфликта и рельефно обрисованных характеров, энергичное, целеустремленное сюжетное развитие, — словом, на то, что обычно обеспечивает сюжету увлекательность и активизирует зрительское восприятие.

Посмотрим, как эта установка преломляется в каждом конкретном фильме — под этим углом зрения прежде всего пойдет наш разговор о картинах Рижской киностудии.

...«Соната над озером» — такое название могло бы показаться несколько манерным, когда бы оно не выражало достаточно точно жанровое своеобразие, особенности стилистики этой картины. Если, по свидетельству словарей, «соната — музыкальное произведение для одного или двух инструментов, состоящее из нескольких контрастирующих частей, объединенных общим замыслом», то перед нами и впрямь некая экранная «соната». Сонатная природа фильма сказывается и в той особой «музыкальности» актерского исполнения, ког-

да интенсивная внутренняя жизнь персонажей открывается нам не столько в прямом значении произносимых слов и внешнем действии, сколько в их подтексте. «Музыкальность» воплощена и в пластике картины. Озеро, на берегу которого в старом крестьянском доме живет Лаура (здесь и развертываются события этой лирико-драматической «сонаты»), — приветливое, веселое при свете яркого летнего дня и таинственно-загадочное в мерцании лунных бликов; заросли камыша, сквозь которые скользит лодка, полет аистов, — все эти образы окружающего героев мира предстают на экране не просто в своей природной сущности, а как своеобразный лирический аккомпанемент внутренней жизни Лауры и Рудольфа, их переживаниям.

Ощущение, что история, о которой поведает экран, едва ли будет безмятежно-лучезарной, возникает уже в самом начале фильма — ведь наше знакомство с Лаурой происходит в тюрьме, во время ее встречи с мужем. Казенная строгость камеры для свиданий, виноватая робость, с которой Рич касается руки жены, душевное напряжение Лауры, скрываемое за внешним спокойствием, — и у вас рождается то ощущение тревоги, которое окрасит лирическую мелодию фильма драматизмом.

Редкие свидания с мужем, отбывающим срок за нечаянное убийство, совершенное в пьяном виде, заботы о детях, о доме, которые Лаура делит со свекровью и сестрой мужа, работа учительницы в школе маленького районного городка, расположенного на другом берегу озера, — такова повседневность этой молчаливой, замкнутой женщины, в которой, кажется, уснули чувства, способность радоваться жизни, улыбаться. Когда в панорамном кадре где-то в начале фильма авторы «сталкивают» портрет Лауры и изображение обгоревшего дерева, — это прочитывается как метафора — хотя и излишне прямолинейная — душевного состояния героини.

Личная жизнь Рудольфа, хирурга-рижанина, приехавшего к озеру провести летний отпуск, тоже сложилась неладно: развод с женой, невозможность воспитывать сына, который остался жить с матерью и ее новым мужем. Встретившись совершенно случайно, Лаура и Рудольф вскоре понимают, что захвачены глубоким и серьезным чувством. История их отношений, их любви прослежена авторами фильма и исполнителями центральных ролей Астридой Кайриша и Гунаром Цилинским — в истоках и становлении, в сложных драматических перепадах, в трудном противоборстве надежд и сомнений, радости и печали.

Во время первых встреч Лаура едва ли чувствует что-либо большее, чем спокойную симпатию и благодарность к Рудольфу, — он помог отвезти опасно заболевшую дочку в больницу и, поскольку хирурга на месте не оказалось, сам сделал девочке не терпящую отлагательств операцию. И Рудольф поначалу не испытывает к этой красивой и несколько загадочной в своей непроницаемой замкнутости женщине ничего, кроме любопытства. Но чувство — поначалу еще не осознанное, смутное и неотчетливое — уже живет в необычной для Лауры внутренней раскрепощенности, в том, как она легко, свободно смеется в ответ на какую-то шутку Рудольфа, в том, как остро переживается каждым из них скрытый от посторонних смысл незначительных, казалось бы, слов, взглядов, жестов. А потом Лаура, словно бы вдруг испугавшись своей недавней раскованности, вновь заставляет себя быть холодновато-сдержанной, «закрытой».

И все же, когда после окончания учительской конференции Лаура увидит терпеливо ожидающего ее Рудольфа, она не сумеет и не захочет скрыть радости. Возвращаясь домой в машине, они по-братски разделят батон, купленный в булочной, потом остановятся у ручья, чтобы напиться воды, — эти простые, вполне обыденные действия, преображенные эмоциональной и духовной полнотой переживаний, получают для героев какой-то особенно значительный смысл. Да и в нашем, зрительском, восприятии поведение героев в этой сцене, завершающейся коротким объятием, обретает возвышенное, обобщенно-поэтическое звучание.

Правда, тут же, бесцеремонно разрушая поэтическую атмосферу, в кадр вторгается вполне прозаическое стадо коров. Признаться, эта опять-таки излишне красноречивая метафора суровой неотвратимости жизненных обстоятельств, стоящих на пути героев, оказывается ненужным разъяснением того, что и так, без подсказки, хорошо понимает зритель.

К чести авторов, они не слишком часто прибегают к таким внешне эффектным, но, увы, прямолинейным решениям. Выстраивая сюжет на острых столкновениях драматургически контрастных эпизодов и сцен, они делают это умело и изобретательно.

...Вернувшись домой после свидания с Рудольфом, Лаура сразу подходит к зеркалу, вглядываясь в свое преображенное, высветленное счастливой улыбкой лицо. Но в комнату вошла свекровь, сказала что-то о Риче — и улыбка погасла, сменившись привычным выражением спокойной, холодноватой замкнутости... Лаура с детьми в машине Рудольфа. За окнами — пейзаж позднего лета. Безмятежно болтают на заднем сиденье Зайга и Марис. Ни дать ни взять — счастливое семейство, выехавшее на воскресную прогулку. Наверное, в эту минуту Лауре и Рудольфу кажется, что так оно и есть. Но вот Зайга напомнила о папином письме. И хотя дети продолжают свою веселую болтовню и все так же солнечна и приветлива окружающая природа, иллюзия умиротворенного счастья рассеялась, пришло ощущение внутренней неловкости, несвободы. В этой «вибрации» чувств, в этой живой смене настроений и психологических состояний открывается неоднозначная полнота духовной, нравственной жизни героев.

Наверное, было бы не очень точно определить содержание драматических переживаний Лауры как борьбу чувства и долга. Потому что если на одной чаше весов — чувство к Рудольфу, которое Лаура все яснее ощущает и осознает как любовь, то ведь и на другой — не просто представление о некоем абстрактном долге, а сложнейшее переплетение чувств: и не до конца угасшая привязанность к некогда любимому человеку, отцу ее детей, благодарность за то хорошее, что было в их жизни, сострадание и невозможность предать его, лишить моральной поддержки в трудных и горьких обстоятельствах.

Это определяет развязку драмы. Лаура просит Рудольфа уехать, и он соглашается с ней, понимая, что Лаура никогда не простит себе, если не сделает все, что в ее силах, для спасения Рича.

Финал лирико-драматической «сонаты» не исчерпывает драматизма ситуации. Принятое героями решение, конечно же, не является адресованным зрителю предписанием или житейской рекомендацией. В жизненных ситуациях, подобных показанной на экране, говоря словами героя чеховского рассказа «О любви», «то объяснение, которое, казалось бы, годится для одного случая, уже не годится для десяти других, и самое лучшее, по-моему, — это объяснять каждый случай отдельно». Фильм и приглашает к размышлению, дискуссии, ибо нравственные проблемы, которые поставлены перед героями жизнью, не поддаются однозначным решениям.

Наверное, в этом — в умении вызвать зрителя на соразмышление, на эмоциональное соучастие, — одна из причин успеха фильма. Хотя, конечно, есть и другие. И среди них едва ли не решающая — обаяние образов, созданных А. Кайриша и Г. Цилинским, их духовная содержательность.

Для определенных категорий зрителей привлекательность фильма связана также и с традиционными атрибутами остросюжетной драмы, органически вошедшими в его сюжетную и стилистическую структуру: здесь и столкновение внезапной любви с чувством долга, ответственности за судьбу другого человека, и своего рода любовный «треугольник», и тема детей, растущих без отца, и т. п. Слаженность сюжетной композиции нарушает, пожалуй, лишь один мелодраматический мотив, связанный с событиями, которые происходили на старом хуторе много лет назад. Лаура с детьми живет в одном доме с Вией, сводной сестрой мужа. Рич и Вия — дети одной матери, но отец Рича, бывший кулак, пособник фашистов, убил отца Вии — первого предсе-

дателя местного колхоза. Эта трагическая история то и дело всплывает в разговорах персонажей. Вия презирает брата как сына убийцы, рвется покинуть дом «негодяя, убившего ее отца». В книге (а фильм создан по роману «Колодец» Р. Эзеры, которая написала сценарий вместе с Г. Цилинским) эта сюжетная линия разработана достаточно подробно и тщательно, в экранном же варианте, по необходимости сильно урезанная, она оказывается излишней и даже чужеродной развитию основного конфликта.

Мне кажется, что в популярности фильма «Соната над озером» решающую роль сыграла тщательность психологической прорисовки характеров — не только центральных героев, но и других персонажей, особенно Рича и Вии в выразительном исполнении Г. Яковлева и Л. Озолини, неоднолинейное истолкование центрального конфликта, заключающего в себе действительно сложное переплетение человеческих чувств.

При этом история любви героев прослежена в фильме с глубоким вниманием к духовным, нравственным проявлениям личности. Активный интерес к исследованию духовного мира современного человека, увиденного через призму его личных, интимных отношений, — характерная черта кинопродукции рижан.

В «Сонате над озером» авторы заставляют нас пристально вглядываться в Лауру, познавать ее как личность — не просто как «предмет любви» Рудольфа. Лаура ведет «первую скрипку», ее характер раскрывается постепенно, в разных психологических гранях. Рудольф же освещен более скупо.

Но вот в фильме «Мужчина в расцвете лет», который тоже в значительной мере является фильмом о любви, центр зрительского внимания переключается на героя, на первом плане здесь именно переживания мужчины, связанные с отношением к любимой женщине, к бывшей жене, дочери. Кроме того, если в «Сонате над озером» любовные перипетии абстрагированы от делового, общественного контекста жизни героев (хотя мы и знаем, что Лаура — учительница, и, судя по всему, хорошая, а Рудольф — отличный хирург) и их профессиональное, общественное лицо не является предметом исследования, если причина драмы лежит здесь исключительно в сфере личных, семейно-бытовых отношений и обстоятельств, то в картине «Мужчина в расцвете лет» авторы пытаются идти иным путем, — не изолируя сферу интимных чувств от сферы трудовой деятельности героя.

Альфред Турлав интересует авторов как талантливый инженер, начальник КБ телефонного завода не в меньшей степени, чем как муж, отец взрослой дочери, как человек, на долю которого выпало трудное счастье полюбить вновь «в расцвете лет».

Истинные удачи в таком многогранном воплощении образа героя в кино достаточно дефицитны. Вспомним, к примеру, такие хорошие фильмы, как «Укрощение огня», «Человек на своем месте»,— характер героя, его общественные и нравственные позиции здесь убедительно раскрываются в деле, которому он служит, а вот его любовь, интимные переживания воспринимаются всего лишь «утепляющим» дополнением, неорганичным в художественной структуре образа.

И все же современный художник должен решать эту сложную задачу — целостного, всестороннего изображения личности, сопрягая «личное» и «общественное» в жизни героя произведения.

Такую задачу и ставили перед собой авторы фильма «Мужчина в расцвете лет». Но, к сожалению, тоже не пришли к той художественной гармонии, к которой стремились. Герой на этот раз интереснее раскрывается в сфере личной жизни, зато его деловые заботы показаны весьма формально. Здесь нет глубокого художественного исследования.

Альфред Турлав бьется над созданием «электронно-механических» выключателей для телефонных станций, поскольку убежден, что они более прогрессивны, чем внедряемые по настоянию министерства и заводского руководства «иннервационные». Откровенно говоря, довольно затруднительно уяснить суть многократно возникающих в фильме пространных дискуссий о преимуществах одного типа выключателей перед другим и о перспек-

тивах развития телефонной связи. И хотя в художественном произведении для нас, конечно же, важно отнюдь не изучение какой-то технической, производственной проблемы, а постижение смысла конфликта мировоззренческих, нравственных позиций, все же — пусть в общих чертах — представление о существе спора, о его исходных моментах зритель получить должен. Иначе бы «не сработал», скажем, знаменитый «каэтан» в «Твоем современнике». Проблема промышленного производства «каэтана», «очищенная» Е. Габриловичем и Ю. Райзманом от технической конкретики и детализации, споры вокруг судьбы Березовского комбината предоставили авторам — и зрителям — возможность впрямую выйти к проблемам нравственным, к серьезным, волнующим размышлениям о гражданской совести и гражданской ответственности.

В картине «Мужчина в расцвете лет» «деловые» эпизоды оказались вялыми, неинтересными — о волнующих героев технических проблемах и идеях говорится не очень ясно, хотя и многословно, а технические «страсти» не вырастают до страстей нравственных. Потому решающее заседание в кабинете директора завода, где наконец торжествует идея «электронно-механических выключателей» — один из самых скучных эпизодов в картине. Если и есть тут момент, несколько оживляющий и драматизирующий действие, то связан он с тем, что Майя, которая родила Турлаву сына, в это самое время ожидает его в вестибюле родильного дома. Поэтому Турлав то и дело поглядывает на часы, а потом, не дождавшись конца заседания и ничего не объяснив присутствующим, решительно покидает кабинет.

Правда, эпизоды, из которых выстраивается «деловая», «производственная» линия сюжета, содержат кое-какую информацию о личности героя — мы узнаем, что Турлав увлечен своим делом, своей идеей, способен ради нее на решительные действия, риск и т. д. Но представление об этих чертах его характера в значительной степени умозрительно: они лишь проиллюстрированы, а не рождаются в зрительском восприятии, в процессе горячего, заинтересованного сопереживания герою. Оселок зрительского интереса держится на «личной» линии, где подробно представлена коллизия, которая — было время — становилась, как правило, поводом для морализаторских сентенций. В фильме предпринята попытка рассмотреть эту коллизию в комплексе сложных психологических и нравственных проблем, уйти от прямолинейности традиционного «моралитэ».

Поначалу кажется, что жизнь Турлава стабильна и благополучна. Рядом с ним — жена, с которой мирно прожиты долгие годы, дочь, счастливая в своем раннем замужестве и не утратившая нежной привязанности к родителям. И хотя, судя по всему, чувство Альфреда к жене потускнело, превратилось в привычку, он вряд ли это осознает и над этим задумывается. Тем более что именно неустанными стараниями жены в доме воцарилась атмосфера покоя, та комфортная обстановка, которая освобождает Турлава от каких-бы то ни было забот и переживаний, не связанных с его работой.

И вот это, казалось бы, незыблемо прочное и устойчивое существование «мужчины в расцвете лет» внезапно взорвано и разрушено захватившим его ослепляющим, всепоглощающим чувством к Майе, сотруднице его КБ, давно влюбленной в Альфреда, но уже потерявшей было всякую надежду на взаимность. В такой внезапной ситуации есть известная драматургическая натяжка. Ведь Турлав долгое время никак не выделяет Майю среди прочих сотрудников. Он не проявлет к ней особого интереса и во время вечеринки на даче у своего коллеги Сэра. Он с полным безразличием относится к появлению Майи в Москве, где находится в командировке. Довольно настойчивые попытки влюбленной женщины разрушить стену снисходительного равнодушия встречают с его стороны резкий и даже грубый отпор. И лишь когда из-за нелетной погоды Турлаву приходится вернуться в гостиницу, он вдруг решает навестить Майю. И вот после этой, по сути дела, случайной для героя близости и вспыхивает та самая всепоглощающая любовь, заставившая Турлава

перекроить свою семейную жизнь. Неожиданность и резкость перехода несколько озадачивают: тут явно недостает убедительных психологических мотивировок.

Но вслед за этими, в сущности, информационными сценами, которые могут скорее заинтриговать, чем всерьез заинтересовать, в повествовании о любви Майи и Турлава, о том, как она отозвалась в жизни его жены Ливии, как сказалась на отношениях с дочерью, появляется и психологическая достоверность, и невымышленная острота нравственных коллизий. Исполнители двух главных ролей, актеры из Литвы В. Томкус и В. Майнелите, проживают на экране и светлую праздничность любви в пору счастливых свиданий, и ее прозаические будни, включающие моменты душевной отчужденности, и трезвое сознание необходимости принимать трудные нравственные решения. Майя устала таить от людей свою любовь. Но Турлав делает это не из тривиальной трусости, — тут и чувство жалости к жене, и тревога, что дочь не сможет понять его и простить. И все же когда они с Майей во время посещения какого-то вернисажа случайно встречают дочь с мужем, Турлав предпочитает не прятаться. Это одна из сцен, где развитие острейшей психологической и нравственной коллизии получает филигранно отточенное воплощение в игре актеров (в роли дочери Турлава Виты — Л. Кугена).

...Когда Турлав, внезапно покинув совещание, появился наконец у дверей роддома, Майи он там уже не застал. Отчаявшись дождаться Турлава, она была вынуждена уехать в машине Сэра, с которым была когда-то близка, но рассталась из-за любви к Альфреду.

Конечно, не трудно предположить, что Майя найдет в себе силы простить Турлава, и они будут вместе. Но как долго сумеет она прощать? Ведь для Турлава его дело всегда будет на первом плане. Сможет ли Майя принять это и быть столь же безропотно терпеливой, как Ливия? И потом — позволит ли им быть счастливыми сознание того, что их счастье сопряжено с несчастьем, душевной травмой, горестным одиночеством Ливии?

Авторы сумели подчеркнуть сложную неоднозначность и острый драматизм проблем, связанных со сферой личных чувств, показать, что нравственные, духовные достоинства человека, обеспечивающие ему успех на общественном поприще, порой оказываются недостаточными в его личных отношениях — тут требуется особая мера нравственного мужества, нравственной чуткости. И, думается, зрителю показалось интересным такое решение: проблематика личности, взятая в таком срезе, нова для нашего кино. Хотя стремление раскрыть личность героя в сложном конгломерате противоречивых чувств настоящим успехом и не увенчалось — прежде всего, как уже говорилось, из-за неинтересного, иллюстративного решения «производственной» линии.

Зрительский интерес к фильму (выражаю собственное ощущение, но уверен, что видавшие фильм со мной согласятся) достаточно активен в «личных» эпизодах и катастрофически снижается в «деловых», «производственных». Цельного художественного решения в раскрытии образа не найдено. И «кривая» восприятия то устремляется вверх, то опускается вниз, отражая сильные и слабые моменты в экранном воплощении темы, материала, человеческой судьбы.

Более последовательный поиск путей к зрителю содержится в фильме «Быть лишним».

...Прошло совсем немного времени после того, как Волдис Виттер вышел из тюрмы, отбыв семилетний срок заключения, а он уже обсуждает с сообщником по старым делам план ограбления ювелирного магазина. Конечно, после многолетней отсидки перспектива снова попасть за решетку не улыбается Волдису, но ему позарез нужны деньги, считает он, и сознательно идет на риск. Идет для того, чтобы обеспечить комфорт женщине, к которой испытывает сильное и светлое чувство. Хорошая, честная женщина готова ответить Волдису взаимностью, полагая, что он окончательно расстался со своим прошлым. «Моя жена не будет таскать авоськи», — твердит Волдис, уверяя себя, что новое его преступление будет последним. Такая нравственная аберрация, превратное, извращенное понимание жизненных ценностей слишком прочно вросли

в сознание Волдиса, стали частью натуры, и вырваться из-под их власти он уже не в силах. Хотя все как будто способствует тому, чтобы он в себе эти силы нашел. И робкие вначале, а потом все более настойчивые просьбы сестры. И увещевания давно «завязавшего» бывшего друга. И заботливая опека участкового. И, конечно, любовь к Ирене — строгой, сдержанной, недоступной — и тем более желанной...

И все же инерционные силы, заданные логикой характера героя, властно повлекут его к роковой развязке.

Фильм смотрится с напряженным интересом. Конечно, интерес этот стимулируется и некой «экзотичностью» жизненного материала (воровской быт, подготовка к ограблению магазина и т. п.), едва ли не детективным характером ленты. Однако прежде всего привлекает в фильме образ героя — благодаря психологически насыщенному его толкованию В. Томкусом. Его герой, несмотря на свою явную «отрицательность», в чем-то вызывает сочувствие. Не одобрение, конечно, а именно сочувствие, хотя в то же время мы вполне отчетливо сознаем его неправоту. Характер неоднозначен, многомерен, противоречив. В. Томкус открывает в своем Волдисе драматическую борьбу разнонаправленных начал — жестокости и доброты, озлобленности и нежности, грусти и наглого нахрапа. Под коростой ожесточения, недоверия, эгоизма — загнанные в отдаленные тайники души, подавленные, исковерканные, теплятся добрые начала, то робко разгораясь, то почти совсем угасая. Оттуда, из тайников добра, приходят в его неспокойные, тревожные сны смутные, но настойчивые воспоминания о деревенском детстве, рождая ощущение острой душевной неудовлетворенности. Внутренний мир героя предстает в непрерывном, даже лихорадочном движении — там происходит сложнейшая борьба чувств, помыслов, желаний, острейшая борьба с самим собой!

В финале фильма Волдис, преследуемый капитаном милиции, стреляет в себя. Неразрешимый для него конфликт — желание новой жизни и сознание, что он уже не сможет жить по-новому, — он «разрешает», убивая себя. У него нет выхода.

Неизбежно вспоминается «Калина красная». Есть близкое и в облике героев, и в фабульном развитии двух этих фильмов. В обоих случаях — перед нами люди, детство и ранняя юность которых пришлись на войну и первые послевоенные годы, далее — преступная жизнь, тюрьма, возвращение после многолетней отсидки, любовь, желание новой жизни, встречающее сопротивление старых привычек и связей, и гибель в финале — в одном случае от руки бывших приятелей, в другом — от собственной руки. В. Шукшин толковал смерть своего Егора Прокудина как неизбежную кару за его трагическую вину. Егор настолько опустошен неправедной жизнью, столь тяжка его вина перед матерью, что жить дальше он уже не в состоянии. Поэтому он должен уйти из жизни, не важно как — с помощью ли бывших дружков или наложив на себя руки. Фабульное сходство картин едва ли не дословное, хотя фильмы, конечно же, разные — по способам художественного исследования судеб героев, особенностям жанрового и стилевого решения.

Думается, что в такой фабульной схеме вообще таится опасность мелодраматического снижения темы — я имею в виду негативный смысл понятия: подмену глубокого художественного анализа внешними драматическими эффектами, слезливостью и умилительностью. В. Шукшин поднимается на высоты глубокой драмы с мощным трагическим звучанием. Он отметает детективную занимательность, «игра» колоритными подробностями «блатного» быта — не его стихия. Поэтому «малина», образы бывших приятелей Егора решены подчеркнуто условно, даже откровенно аляповато — будто бы художник мимоходом, не желая вырисовывать подробностей, махнул кистью и сразу перешел к тому, что считал для себя самым важным. Важен для него, конечно, сам Егор с его драмой, с его виной перед матерью, людьми, Родиной, но важны, и те, кто окружает Егора, — Люба, ее родители, ее брат; ведь в отношениях с ними прежде всего и раскрывается характер Егора; важен для

него и среднерусский пейзаж, метафорически соотнесенный с образом героя, с его переживаниями. Все это сообщает драме глубину и целостность, выстраивает ее поэтический и философский подтекст.

Авторы фильма «Быть лишним» ориентируются на иную сюжетную структуру, умело используя и детективные ходы, и колоритные детали специфического материала. А почему бы и нет? И этот путь, разумеется, не заказан, коль скоро способен привести к созданию интересного, содержательного произведения. В общем, так оно и происходит. И все же в фильме рижских кинематографистов, при всей его выразительности и психологической насыщенности есть и своя «ущербинка». Она прежде всего заключается в том, что живая фигура Волдиса существует в фильме в окружении достаточно условных, плоских персонажей. Исключение составляет, пожалуй, лишь сестра, роль которой с пронзительным драматизмом сыграна Хелгой Данцберга. Но вот важнейший для осмысления драмы образ Ирены излишне сух, недостаточно жизненен. Пишу об этом с сожалением еще и потому, что роль сыграна Астридой Кайриша — актрисой поистине превосходной, но оказавшейся не в силах восполнить пробелы сценария. Нет правды в лучезарной голубизне участкового — капитана милиции, ласкового отца очаровательной шестилетней девчушки, который ведет с Волдисом долгие, заботливо-сострадательные беседы и, будучи его ровесником, как бы воочию демонстрирует те общественные и личные блага, которых можно достигнуть честной, праведной жизнью. Разумеется, в финале фильма он преследует Волдиса и становится свидетелем его самоубийства.

Сама по себе фигура участкового и связанная с ним тема сомнений не вызывают, огорчает перебор «сахарина» в их воплощении.

Есть мелодраматические переборы в пластической трактовке некоторых снов-кошмаров Волдиса. Думаю, что они разрушают стилистику фильма, хотя и «работают» на занимательность — ориентир, который авторы не упускают из виду.

Авторская ориентация на занимательность, не подминающую, однако, серьезность, весомость нравственной проблематики, заметна и в фильме «Эта опасная дверь на балкон» (авторы сценария Б. Паршевский, Я. Стрейч, постановка Д. Риттенбергс). Он уже получил доброжелательную оценку на страницах журнала (см. «ИК», 1977, № 9), справедливо отметившего оригинальный, новый подход к проблеме «трудных» подростков, точность в обрисовке тревожного социально-нравственного явления, отсутствие унылой дидактики в самом методе анализа. Поэтому сейчас хотелось бы обратить внимание на особенности драматургической формы картины, поскольку, как мне кажется, в этих особенностях тоже достаточно наглядно выражена специфическая тенденция к активизации зрительского восприятия, столь характерная для сегодняшнего развития латышского кино.

Сюжетная композиция фильма близка к «фильму-расследованию». Мотив «расследования» сообщает сюжетному развитию, компактно спрессованному, особую драматическую остроту, позволяя резко высветить характеры, четко обозначить существо конфликта и волнующей авторов проблемы.

«Расследование» как будто бы совсем неожиданно взрывает непринужденное веселье семейного праздника — дня рождения восемнадцатилетнего Роланда, куда приглашены самые близкие друзья — «милые мальчики из хороших семей». Вниманию родителей и гостей предлагается любительский фильм, снятый Роландом и его приятелями с помощью, как они с гордостью говорят, «скрытой камеры». В «героине» документального сюжета кто-то из гостей узнает девушку, доставленную несколько дней назад в больницу с переломом ног и сотрясением мозга. Итак, любительский фильм, встреченный зрителями весьма благосклонно и даже вызвавший авторитетную похвалу папы-кинематографиста, имеет, видимо, какое-то отношение к несчастью, выяснением причин которого уже занята милиция.

Расследование становится неизбежным. И оно начинается тут же, за праздничным столом. Его драматические перипетии, спады и кульминации все более отчетливо проявляют

неприглядные обстоятельства, связанные с появлением любительской ленты, снятой «скрытой камерой». Тереза, школьная лаборантка, одинокая и некрасивая, простодушно поверив грубой мистификации, разыгранной Роландом и его приятелями, пришла на вымышленное «свидание». Пока девушка безуспешно ждала на условленном месте своего несуществующего «поклонника», «милые мальчики» хладнокровно фиксировали на пленку ее волнение, тревогу, отчаяние. Желая завершить «потрясающий» сюжет эффектной концовкой, они заставили Терезу в испуге броситься прочь. Девушка упала в траншею, а «документалисты» пустились наутек, успев все же снять горький финал этой расчетливо спровоцированной ими человеческой драмы.

Отчего Роланд и его приятели, такие благополучные и благовоспитанные, отдающие свой досуг достойному похвалы увлечению, — отчего они так эгоистичны, жестоки, циничны, так неспособны сочувствовать и сопереживать чужой боли? В этом тревожном вопросе, который задают себе и зрителю создатели фильма, — его обнаженный нерв, его «болевая точка». Придающие особую остроту сюжетному развитию перипетии «расследования», в ходе которых намеченное уже в начале фильма противостояние характеров, нравственных позиций становится активным, действенным противоборством, — эти перипетии, воссозданные на экране, не только позволяют авторам приблизиться к ответу на тревожащий их вопрос, но и властно вовлекает в поиски такого же ответа зрителя.

Справедливости ради нельзя не сказать, что сюжетные возможности «расследования» использованы в фильме все же недостаточно полно. Ведь в процессе «расследования» характеры героев могут не только раскрываться, но и развиваться. Трудный, порой мучительно трудный путь выяснения, осознания истины нередко приводит к глубоким переменам, сдвигам в нравственной структуре характеров. В «Этой опасной двери...» такие изменения в характерах героев глубокого отражения на экране не получают.

Ведь все случившееся в этот долгий и трудный вечер вряд ли глубоко коснулось нравственного сознания Роланда, вряд ли открыло ему глаза на аморальность им содеянного. Это совершенно ясно по его реакции, по его репликам. В конце концов, «обидевшись» (?!) на всех, он заперся в своей комнате. А спустя совсем малое время, выломав символическую «дверь на балкон», он совершит прыжок с балкона и устремится вслед за понравившейся ему девушкой Ингой. Символика финала, очевидно, должна выражать бунт Роланда против губительной материнской опеки, в которой авторы усматривают единственную причину эгоизма и затянувшейся инфантильности Роланда.

Возможно, такая концовка эффектна, но Роланд, с которым нас познакомил фильм, до нее явно не «дозрел».

Но даже не принимая такого финала, нельзя отказать фильму в его действенной роли. Серьезные размышления авторов над ясно обозначенной актуальной нравственной проблемой, перебрасываясь в зал, активизируют сознание зрителя, вызывая ответные раздумья о конфликтах, не только экранной — реальной жизни.

«Наведение мостов» между экраном и зрителем в фильмах Рижской студии происходит по-разному, здесь нет какой-либо унификации предлагаемых решений. Скажем, если в фильме «Эта опасная дверь на балкон» серьезная нравственная проблематика облекается в компактную, сжатую драматургическую композицию, то в картине «Мой друг — человек несерьезный», которую Ян Стрейч (один из авторов сценария «Опасной двери») поставил двумя годами раньше (этот фильм также подробно рецензировал журнал — «ИК», 1976, № 7), она раскрывалась в форме свободного, раскованного киноповествования, причем комедийного характера. Хотя положительный герой комедии — Арвид — в определенный момент оказывался в острой драматической ситуации, а нравственные его представления, ясные и прочные, испытываются самым суровым образом.

Работая в бригаде слесарей, возглавляемой мужем своей тещи — Оскаром, Арвид (Я. Па-

укштелло) верен крепко усвоенным моральным принципам рабочего человека, уважающего свой труд и тех, для кого он трудится. Это приводит его к столкновению с людьми нечестными, духовно скудными. Арвид бросается в эти схватки весело, озорно, напористо. Так рождается комедийная энергия фильма, питающего череду порой очень смешных эпизодов и сцен. Но, оставаясь в целом в границах заявленного жанра, сюжетное развитие постепенно вбирает в себя и достаточно четко ощутимое драматическое звучание.

Теща Арвида и ее новый муж Оскар — дипломированный агроном, предпочитающий работать слесарем, смотрят на своего легкомысленного родственника крайне неодобрительно: отец семейства, а дома — шаром покати. Поучиться бы ему уму-разуму у Оскара! Ухоженные гектары обширного садового участка, обильно засаженные гладиолусами и огурчиками, солидный двухэтажный коттедж с просторными, жирно поблескивающими гладким паркетом покоями, где роскошная медвежья шкура соседствует с цветным телевизором, с блистающим не менее, чем паркет, новеньким роялем (хозяин сам не играет, но считает, что такая богатая вещь интерьеру не повредит).

Конечно, все это пестроватое, и впрямь типично мещанское великолепие нажито с умом («что б тебе век жить на одну зарплату» — эта шутка очень по нраву Оскару) — и гладиолусы с огурчиками, хотя и хобби, но отнюдь не бескорыстное, и «халтурки», на которые Оскар намекает Арвиду, — все тут играет свою роль. По мнению тещи, перед Арвидом, если он только захочет стать «серьезным», с помощью житейской мудрости тестя откроются лучезарные перспективы.

Сдерживать упорное наступление тещи и Оскара, а то и организовать серию блестящих контратак, Арвиду ничего не стоит, но когда в это наступление включается и его Инга (от «ты знаешь, какие прекрасные туфли купил маме дядя Оскар?» она переходит к демонстративному переселению вместе с детьми к маме и дяде Оскару) — в какой-то момент Арвид чувствует, что его сопротивление сломлено. И со свойственной ему напористой энергией с головой бросается в «халтуру».

Итак, став «серьезным», Арвид едва ли не гребет деньги лопатой. Но радости от этого и у жены с ребятами, и у самого Арвида, видимо, немного. «Серьезность» грозит ему утратой индивидуальности — из задорного, готового на любое доброе дело парня Арвид стал было уже превращаться в замкнутого, унылого типа, угрюмо твердящего, что денежки-де счет любят. Однако Арвид не может отказаться от себя — это не в его силах. Он снова становится «несерьезным человеком».

На мой взгляд, этот опыт создания «серьезной» комедии с «несерьезным» героем следует считать одной из самых приметных удач Рижской киностудии за последние годы.

Подчеркну, что сюжетная «раскованность» фильма, представляющего как бы неприхотливую цепь эпизодов, рисующих череду приключений героя, не приводит к драматургической рыхлости. За этой внешней непринужденностью — четкая логика авторского отбора, продиктованная сутью замысла, строгий драматургический расчет.

Конечно, среди сегодняшней продукции Рижской студии встречаются и фильмы, отдающие дань совершенно иным принципам драматургии — тем, которые в свое время считались весьма модными, а сегодня все больше становятся анахронизмом. Речь идет о тех фильмах, после просмотра которых неизбежно возникает вопрос — то ли отсутствие ясного замысла привело к аморфности, рыхлости драматургии, то ли беспомощное драматургическое решение погребло под собой, возможно, глубокий, но — увы — неосязаемый на экране замысел. Остановлюсь в этой связи на картине «Под опрокинутым месяцем».

Герои фильма на рыбачьем траулере уходят в море на четыре долгих месяца, оставляя на берегу близких. В фильме есть сцены труда и быта рыбаков, красивые пейзажи Атлантики, вкрапливаются и некоторые производственные проблемы. Но главное тут — четыре истории, повествующие о превратностях в личной, семейной жизни персонажей, истории,

оживающие на экране с помощью многочисленных ретроспекций, снов и видений. Мы узнаем, что капитана траулера несколько лет назад оставила жена, не выдержав испытания частыми и долгими разлуками. Он женился вновь уже в довольно пожилом возрасте и боготворит свою маленькую дочку. Но девочка тяжело больна, ей предстоит сложная операция. Во время плавания капитан все время думает о дочери, тревожится за исход операции и наконец получает известие о смерти девочки. Другая новелла посвящается семейным отношениям одного из рыбаков. Оказывается, после прошлого рейса он трое суток не появлялся дома по случаю ставшего уже традиционным запоя. Когда он все же приходит домой, измученная, издерганная жена привычно плачет и привычно же — в который раз — прощает своего непутевого мужа. На траулере рыбак тепло вспоминает о жене и детях, мечтает о том, как было бы хорошо, если бы семьи рыбаков во время плавания жили рядом, на плавучей базе. Другой рыбак рассказывает товарищам историю, приключившуюся якобы с его приятелем, который, вернувшись из плавания, застает у жены любовника. Воочию убедившись в измене, он все же предпочитает поверить ее бурным заверениям, что «ничего не было». Поскольку перипетии этого прискорбного происшествия оживают на экране (решенные в эксцентрическом, фарсовом ключе под фонограмму разухабистого шлягера «про любовь»), мы убеждаемся, что все это приключилось с самим рассказчиком. И, наконец, авторы посвящают нас в семейные неурядицы молодого рыбака Юриса. Опять же с помощью то и дело возникающих на экране ретроспекций мы узнаем, что Юрис женился совсем недавно, что во время свадьбы соперник пытался умыкнуть невесту, усадив ее рядом с собой в «Жигули», но Юрис, сев за руль трактора, настиг похитителя и вступил с ним в жестокую драку. Во время плавания к нему изредка приходят лаконичные, сухие весточки от жены, и это питает его тревогу и сомнения. Получив очередную телеграмму жены с просьбой больше ей не писать, так как «все изменилось», Юрис, не раздумывая, бросается за борт в атлантические волны, но, к счастью, товарищи успевают его спасти.

Может быть, излагая на экране эти четыре истории, каждая из которых представляет некую вариацию семейного неблагополучия, а то и катастрофы, авторы фильма имели в виду заострить внимание на том, как осложняет семейные отношения, к каким, порой трагическим, последствиям приводит сопровождающая труд рыбаков необходимость на долгое время расставаться с семьями, с близкими? Может быть, они стремились к созданию фильма публицистического, предлагающего задуматься над поисками позитивного решения проблемы? Но в таком случае характер воплощения явно расходится с замыслом. Болезнь и смерть маленькой дочери капитана траулера никак не связаны с его долгими отлучками из дому. Причина крушения личного счастья Юриса не в разлуке молодых супругов, а в изначальном отсутствии глубокого и серьезного чувства со стороны его юной легкомысленной жены. И семейные невзгоды рыбака, который по возвращении из плавания не спешит к жене и детям, а предпочитает пуститься в многодневный пьяный загул, тоже, конечно, не следствие продолжительной разлуки. Историю с любовником-пожарником вообще не стоит принимать в расчет — она анекдотична.

Разные истории воспринимаются всего лишь как цепочка пестрых, разнородных бытовых зарисовок. Ничего не меняют и скрепляющие их надписи, «отсчитывающие» дни плавания («День 1-й», «День 39-й», «День 198-й» и т. д.).

Смутный, неясный замысел, аморфность общей драматургической композиции не компенсируются ни участием в фильме хороших актеров, ни красиво снятыми морскими пейзажами.

Думаю, что эта работа нехарактерна для сегодняшних творческих устремлений рижских кинематографистов. Стремясь к предельной активизации зрительского восприятия, они, как мы видели, ориентируются на иные драматургические принципы.

Понятно, однако, что и острая нравственная

проблема, и динамическая слаженность сюжетной композиции могут стать предпосылкой творческого успеха лишь в том случае, если они обеспечены в фильме правдой характеров, убедительностью психологических мотивировок. Когда этого нет, нравственные проблемы неизбежно получат на экране лишь отвлеченное, умозрительное воплощение, а сюжетная динамика остается на уровне чисто внешней занимательности. На мой взгляд, именно это произошло в фильме «Мужские игры на свежем воздухе».

Авторы картины обратились к жизненному материалу, который неизменно вызывает благожелательный интерес самой широкой зрительской аудитории. Фильм повествует о спорте, в основе его сюжета — история противоборства двух спортсменов: опытного, заслуженного десятиборца Андрея Бурова и его молодого соперника, недавнего победителя юниорского первенства Виктора Асеева. Причем авторов интересовали не только чисто спортивные перипетии этого противоборства, сколько, а может быть, даже в большей мере, его психологическое и нравственное содержание. Показывая взаимоотношения героев, они стремились (цитирую редакторскую аннотацию в монтажном листе) «решить ряд проблем спортивной этики», которые должны были получить в произведении «общечеловеческое звучание... Где грань между дозволенными и недопустимыми средствами борьбы для достижения своей цели? Всегда ли мы сами понимаем, что является нашей сутью, а что позой и маской?» К сожалению, эти и впрямь острые и общеинтересные вопросы нравственной жизни не нашли в фильме убедительного художественного воплощения. И причина тут — в поверхностной драматургической «прорисовке» характеров, в отсутствии убедительных психологических мотивировок поведения героев.

Уже в самом начале фильма Андрей проявляет раздраженно-ревнивое отношение к молодому удачливому сопернику. Узнав, что кинематографисты собираются сделать Виктора героем будущей документальной ленты, он презрительно замечает: «Ишь ты: из грязи, да в князи!» Андрей некорректно ведет себя и во время забега на три тысячи метров, намеренно «придерживая» Виктора перед барьерами. Однако спустя некоторое время совершенно неожиданно приглашает его пойти вместе в кино, предлагает свою «дружбу». Правда, настроенный крайне агрессивно Виктор недвусмысленно пресекает эту попытку дружеского сближения: «Ты ко мне в душу не лезь! Дни твои сочтены... Никакой передачи эстафеты. Я просто... вышибу тебя из седла». В этой эпатирующей грубости — явный расчет на психологическое травмирование соперника. Расчет оказывается верным. Проигрывая Виктору один вид десятиборья за другим, Андрей все больше нервничает, раздражается и в конце концов во время метания диска с яростью швыряет свой диск в сторону соперника. В разговоре с женой, шокированной этим, мягко говоря, неспортивным поступком, Андрей называет Виктора «сопляком» и «развязным хамом». Тем более удивительно, что тут же, спустившись с Таней в кафе и встретив там Виктора, Андрей дружелюбно-ласково его приветствует: «А, Витя!» и слышит в ответ не менее дружелюбно-ласковое: «Добрый вечер! Как хорошо, что вы пришли!» Еще более удивительно, что вслед за этим Виктор, которого мы успели достаточно хорошо узнать как человека грубого, озлобленного и замкнутого, очаровательно улыбаясь, предлагает «устроить сегодня вечер открытых сердец». Правда, непродолжительный разговор двух героев за столиком кафе едва ли помог им лучше понять друг друга — их отношения и после этого вечера по-прежнему останутся весьма напряженными. Зато Виктор «открывает сердце» перед Таней, доверительно поведав ей о том, что его оставила любимая девушка, поскольку он ее просто-напросто (!) поколачивал. Поэтому-то, объясняет Виктор, он и «зол на весь мир, особенно на женщин». И пускается в умильные рассуждения о «первой любви», о том, что «она, конечно, может исчезнуть на какой-то короткий срок, но потом она обязательно вспыхнет снова с еще большей силой»... Столь же необъяснимо порой и поведение Тани. К примеру, в первой сцене фильма она исступленно умоляет тренера: «Надо спасать Андрея! Пусть он проиграет, но пусть все кончится скорее... Ну, по-

могите же ему уйти!» Однако уже при следующей встрече Таня с горделивой уверенностью говорит тренеру: «Он сдаваться не думает. Ни за что!» Почему Таня обрела вдруг столь твердую уверенность в способность Андрея не только продолжать участвовать в соревнованиях, но и победить, остается неясным.

Эти неожиданные душевные метаморфозы, эти резкие перемены позиций и настроений свидетельствуют, увы, не о сложной противоречивости внутреннего мира героев, но лишь об отсутствии в их поведении и переживаниях психологической достоверности, а порой и элементарной житейской логики.

Высказывания героев, как правило, достаточно банальные, слишком часто звучат то слезливо-сентиментально, то чересчур выспренно. Взять хотя бы только что цитированные рассуждения Виктора о «первой любви». Таня во время откровенного разговора с мужем по поводу злополучного диска, брошенного им в Виктора, изъясняется так: «Я видела этот удивительный бросок диска. Со времен древних греков никто так не метал его (?! — *М. В.*). У меня было такое чувство, что ты бросил его мне в лицо!» Тогда же она произносит следующую тираду: «Ты забываешь, что твоя жена — жена спортсмена! Жена бойца! Всегда с тобой! По гостиницам, по столовым... Ты поднимаешься на подмостки славы — и я с тобой! Ты сваливаешься (?! — *М. В.*) — и я с тобой!» Вообще к диалогам, звучащим в фильме, можно предъявить самые серьезные претензии — зачастую они написаны неряшливо, словно бы наспех, не всегда даже достаточно ясен их смысл.

Одним словом, даже несмотря на, так сказать, «фактурную» достоверность и мужественное обаяние исполнителей ролей Андрея и Виктора М. Барибана и А. Грачева, из-за просчетов драматургии образы героев обретают ту меру условности, придуманности, сконструированности, на которую авторы явно не рассчитывали и которой, очевидно, хотели как раз избежать.

...В финале фильма первенство выигрывает не Виктор и не Андрей, а молодой и доселе безвестный спортсмен из Сибири, внешне неказистый, добродушный «очкарик» Костя, которого, кроме первого места, авторы награждают также любовью хорошенькой ассистентки съемочной группы, работающей над документальным фильмом о соревнованиях. Финал, как видим, достаточно неожидан и эффектен. Беда, однако, в том, что и сам Костя, и хорошенькая ассистентка, и ее коллеги по съемочной группе — фигуры откровенно условные. Слишком обнажена в этих персонажах их дидактическая и одновременно развлекательная функции в сюжете.

Очевидно, сознавая драматургические изъяны сценария, режиссеры и оператор изобретательно обыгрывают «фактуру» спортивных состязаний. Создавая на экране темпераментное, динамическое, яркое зрелище, режиссеры виртуозно монтируют кадры спортивных соревнований, выразительно запечатленные оператором с помощью неожиданных, свежих ракурсов, искусного использования рапидных съемок. Полагаю, что не ошибусь, если скажу, что в этом игровом фильме эпизоды спортивной борьбы, кадры, репортажно снятые на советских и зарубежных стадионах (а они занимают едва ли не половину метража), более интересны, чем собственно игровые, актерские сцены. Наверное, нужно поблагодарить авторов за яркую, увлекательную зрелищность документального материала. И все же от игровой картины о спорте мы вправе были бы ожидать не только красочно запечатленной атмосферы состязаний, но и убедительного художественного воплощения серьезных нравственных проблем, психологической правды характеров.

Неудачи такого рода особенно очевидны на фоне тех по-разному интересных и привлекательных для зрителя фильмов, о которых шла речь выше.

Заканчивая разбор, подведем некоторые итоги. Каковы же «слагаемые» успеха фильмов Рижской студии? В какой-то мере об этом уже говорилось по ходу критического анализа картин. Попытаюсь обобщить эти замечания.

Конечно, исходным «слагаемым» является обращение к актуальным нравственным проблемам современной жизни. При этом ясность

идейного замысла, определенность авторской позиции не оборачиваются моральными прописями, желанием подвести зрителя к готовому выводу — финалы картин, как правило, не ставят точку, не исчерпывают проблемы, и наше воображение пытается «моделировать» возможное развитие сюжета, дальнейшую судьбу героев за рамками фильма, уже как бы в самой действительности. Таким образом, зритель органично вовлекается не просто в ход событий — в сораздумывание над явлениями и проблемами, далеко не всегда поддающимися однозначным оценкам.

Создатели фильмов ориентируются на драматургию с четко выраженным конфликтом, рельефно обрисованными характерами, энергичным, целенаправленным сюжетным развитием, — то есть на драматургию увлекательную.

Разумеется, целеустремленное, энергичное сюжетное развитие заявляет о себе каждый раз по-своему — в зависимости от материала и жанра фильма: в приключенческой ленте оно скажется прежде всего в стремительном движении замысловатой, предельно насыщенной событиями фабулы, а, например, в лирической драме — в драматическом противостоянии, противоборстве чувств и переживаний персонажей. Так же, как разные импульсы помогают проявляться особенностям, своеобразию, незаурядности личности героя, необычности его судьбы. Герой может себя обнаружить в активном противоборстве с противостоящими ему силами и обстоятельствами (как это происходит в фильме «Мой друг — человек несерьезный»), может раскрыться и в преодолении внутреннего, душевного конфликта (образ Лауры в «Сонате над озером»). А вот такой герой, как Волдис («Быть лишним») проявляется и в столкновении с внешними условиями, и в мучительном разладе с самим собой. Словом, как правило, авторы ищут героя, который способен взволновать, заставить задуматься зрителей...

Проблема героя впрямую связана с уровнем актерского искусства. В латышских фильмах снимаются интересные, талантливые актеры. Причем весьма важно — и это во многом влияет на успех кинопроизведений, — что режиссеры ориентируются на выразительность актерского образа, сознавая, что именно актерский образ является наиболее чувствительной, наиболее эмоционально действенной точкой сопряжения зрительского сознания с содержанием фильма. Отсюда тщательность и продуманность в выборе исполнителей не только главных, но и эпизодических ролей.

Конечно, как мы видим, ставка на актера в лучших рижских фильмах поддерживается полноценностью сценарной драматургии и другими выразительными средствами экрана. Общий уровень кинематографической культуры, в том числе изобразительно-пластической, музыкальной, в сегодняшнем кинематографе Латвии достаточно высок.

И конечно же, надо сказать о жанровой определенности, как об одном из существенных «слагаемых успеха». Бывает так, что авторы создают фильм, не осознав особенностей положенного в его основу жизненного материала, не определив к этому материалу своего отношения. В результате появляется кинопроизведение, лишенное жанровых признаков, — в лучшем случае это унылое, эмпирически описательное киноповествование, в худшем — нечто и вовсе уж бесформенное.

Лучшие фильмы рижских кинематографистов обладают ясно различимыми жанровыми признаками. Отдается предпочтение жанрам, пользующимся особым вниманием зрителей — лирической и социально-психологической драме, социально-бытовой комедии, детективу.

Конечно, стремление к жанровой определенности не должно противостоять взаимопроникновению и взаимообогащению жанров — процесс этот в целом благотворен и неизбежен. Дело вовсе не в том, чтобы поставить между жанрами непреодолимые и непроницаемые перегородки. В социально-психологической драме «Быть лишним» оказались уместными элементы детектива, лирической драме «Соната над озером» не помешала «прививка» традиционных мотивов мелодрамы, кинокомедию «Мой друг — человек несерьезный» углубили драматические ноты. Однако каждый из

названных фильмов не утрачивает жанровой определенности, сохраняя свою основную жанровую тональность — лирическую, драматическую, комедийную.

Разумеется, и в этих удачных работах не все совершенно — частично об этом уже говорилось. Скажу больше: некоторые общие для картин просчеты возникают как издержки благотворного стремления их создателей к широкому зрительскому успеху. Не этим ли объясняется то обстоятельство, что при высоком уровне пластической культуры в фильмах рижской киностудии, во всяком случае в рассмотренных работах, подлинная красота порой оборачивается красивостью, «ландринной» несдержанностью цвета в трактовке обыденного житейского материала или явным любованием интерьерами современных деловых кабинетов, аэропортов, отелей (последнее особенно очевидно в фильме «Мужчина в расцвете лет»). И разве не в том же желании по возможности более легким путем завоевать зрителя кроется тяга к облегченно-мелодраматическим решениям, к сентиментально-умилительным интонациям, тяга к упрощенным художественным решениям, заметная в некоторых работах рижан?

●

На XXV съезде КПСС говорилось по поводу воплощения в советском искусстве темы морали, нравственных исканий: «Были здесь и свои издержки, но все-таки больше достижений. Заслуга наших писателей, художников в том, что они стремятся поддерживать лучшие качества человека — его принципиальность, честность, глубину чувства, исходя при этом из незыблемых принципов нашей коммунистической нравственности».

В свете этих глубоких, остро актуальных для нашего искусства идей следует оценивать и результаты творческих усилий деятелей кино Латвии.

Серьезно разрабатывая нравственные темы, латышские кинематографисты добились заметных удач, которые дают повод говорить о самобытном почерке студии, о **своем** стиле, выработанном большим творческим коллективом.

В. Кисунько

Открывая человека

«ЖНЕЦЫ»
Сценарий и постановка В. Денисенко. Оператор Н. Кульчицкий. Художник П. Максименко. Композитор В. Губа. Звукооператор Г. Парахников. Киевская студия художественных фильмов им. А. П. Довженко. 1978.

В прологе фильма «Жнецы» — салон самолета; молодая женщина летит, как выясняется из ее разговора со случайным попутчиком, к мужу. Муж «на заработках уже четвертый месяц»; ждали домой — и вдруг телеграмма: приезжайте, ваш муж болен.

«На заработках» — словосочетание непривычное, когда речь идет о положительном герое. А Василь Билань, центральная фигура «Жнецов», наделен всеми чертами именно такого героя. О таких, как он, привычно говорить: комсомолец-комбайнер, выполняя свой патриотический долг, поработал в родном украинском колхозе, а затем поехал в волгоградские степи, чтобы помочь братьям-хлеборобам убрать щедрый урожай. После того как поволжский хлеб убран, Василь и его новые товарищи — волгоградские механизаторы — отправились в казахстанские целинные степи, где также на славу потрудились. Василь Билань собрался уже в обратный путь, но тут представители северных областей попросили подсобить: выпал снег, и урожай оказался под угрозой. Василь одним из первых откликнулся на призыв. Здесь-то, обманув Василя, двое негодяев угнали машину с зерном прямо из-под комбайна. Василь Билань смело вступил в схватку с преступниками. Схватка была жестокой; только предательский удар в затылок заставил его прекратить сопротивление.

Событийный ряд фильма как будто бы ведет к публицистической лексике, к газетной интонации. Но если сместить акценты с внешнего движения сюжета на внутреннее, фильм расскажется по-другому.

Двадцатидвухлетний Василь Билань вернулся в родное село, отслужив в армии, женился.

Свадьба была омрачена: хату, где предстояло поселиться молодым, вымазал дегтем парень, с которым была близка невеста, когда Василь служил в армии. Чтобы дать поулечься и пересудам, и своим горьким думам, да и чтобы было на что построить собственный дом, Василь отправился на заработки. В волгоградских степях встретил он Марию Ковалеву, такого же классного комбайнера, как и он сам. Василь и Мария полюбили друг друга чистой благородной любовью. Потом механизаторы двинулись на уборочную в Казахстан. Еще крепче стала любовь Василя и Марии. Но они не преступили нравственный закон, отказались строить свое счастье на обломках чужого. На уборку хлеба в северные области Василь уже отправился один — без Марии...

Финал — и в этом варианте изложения — будет тот же: угнанная машина с зерном, схватка с грабителями.

Фокус в том, что ни публицистически-репортажный, ни лирико-бытовой варианты пересказа картины, хотя и способны очертить какие-то важные контуры сюжета, не выдерживают нагрузки именно финала «Жнецов». И публицистическая традиция, и традиция бытовой драмы непременно требовали бы, чтобы грабителей поймали и наказали. Надлежало бы также выяснить отношения главного героя с женой и возвратить обоих — помирившихся и счастливых — под родную крышу, в новый дом.

Фильм завершается иначе: Василя, засыпанного зерном, оглушенного, находят товарищи. «Такие ребята не умирают», — говорит один из них. Плывут по степи комбайны с зажженными фарами. В последнем кадре — крупным планом — лицо Василя, его глаза.

Полтора часа перед нами на экране был человек — каждую черточку лица рассмотреть можно было, — и вдруг, в последнем кадре, оказывается, что у него такие голубые глаза, а мы и не заметили.

Фильм не спешит продемонстрировать обаяние героя. Василь до поры до времени «закрыт». Поначалу кажется даже, что герой эмоционально скован. Но постепенно неторопливый ритм фильма подчиняет себе, мы начинаем ощущать его как художественный закон. И в плавном течении жизни открывается самая важная черта героя — глубина его души. Молчаливый, застенчивый Василь раскрывается в поступках, в письмах, которые пишет домой. Наши знания о герое накапливаются исподволь. Фильм целеустремленно выводит зрителя на тот уровень восприятия, когда герой постигается прежде всего через его мироощущение, мироотношение.

Это — эпическое мироотношение, эпическое мироощущение. Раскрывая его, В. Денисенко ищет эпическую форму повествования, противостоящую и прямолинейно-публицистической поэтике с ее тяготением к «чистой» проблемности, и поэтике бытовистской, которой грешат многие фильмы о деревне.

Установка на эпическое прочтение темы укрупняет и авторскую концепцию жизни, времени, героя. Установка эта диктует и ту трактовку сюжета, которая будет, на мой взгляд, самой точной.

Перед нами — сюжет открытия мира, но переакцентированный так, что становится прежде всего сюжетом открытия человеком самого себя в мире. Просторы целины, многообразие человеческих лиц и характеров потрясают Василя, переворачивают многие его представления о жизни — и, в конечном счете, одаривают новым самосознанием, зрелым и углубленным. Человек, поехавший на заработки, привезет домой не одни только деньги на постройку дома — неизмеримо дороже добытые в труде, выношенные им самим, закаленные гражданские и нравственные чувства, активная жизненная позиция. Привитые с детства правила, диктовавшиеся образом жизни всего народа, впитанные с молоком матери исконные черты народной трудовой морали, — все это активизируется в личности Василя, реализуется в поступках. И в этих поступках Василь предстает как личность социальная, ощутившая свою кровную ответственность за народный хлеб, за других людей, ощутившая свою связь с целым — землей, Родиной.

Мне думается, режиссер пошел по верному пути, увидев в Василе, нашем молодом современнике, черты эпического героя. В характере



«Жнецы».
Мария — Н. Андрейченко,
Василий — А. Рудаков

Биланя режиссура раскрывает не только индивидуальное, но и родовое, типическое, социальное. Нормы трудовой морали, нравственного поведения для Василя органичны, — это и акцентирует прежде всего в своем герое молодой актер А. Рудаков. Его Василь Билань идет по жизни с доверием к ней и с уверенностью, что и жизнь ему — верит. Оттого и высокие слова, которые Василь изредка произносит, которые пишет в своих письмах домой, звучат и как открытие молодым человеком жизни, и — как самовыявление, утверждение героем в своей душе того, что душе этой изначально свойственно. Опыт приходит к герою именно так: повседневная действительность подтверждает и утверждает то, что впитано им с ранних лет.

Режиссер сумел прочертить, обосновать не только общесоциальные, но и, так сказать, семейные истоки этих качеств своего героя. Немного слов произносит с экрана мать Василя, Ольга Платоновна (Н. Наум). Не очень разборчиво звучит совсем уж мизерный текст бабки Лукерьи: так, старческая воркотня... Но для понимания центрального образа эти две женщины дают немало, хотя фигуры их только намечены, не прописаны. В них сконцентрировано то, что в народе всегда определялось простым и емким понятием «доброго человека».

И Василь — это прежде всего добрый человек и хороший работник. «Положительность» открывается в нем сразу — в том, как бережно он относится к жене, как тактично ведет себя в сложной, драматической ситуации — шутка ли, хату дегтем вымазали, позор на все село. Однако не только в экспозиции образа — Василь раскрывается на протяжении всего фильма, вплоть до финального эпизода.

Раскрытию этому способствует в значительной мере и то, что привычные понятия и нормы как бы апробируются фильмом на истинность. Ведь и Николай Гунько, соперник и антипод главного героя, — хороший работник.

Но между двумя «хорошими работниками» — Гунько и Биланем — в фильме не только прочерчена жесткая граница: между ними идет непрерывная война. «Боевые действия» ведутся, правда, в одностороннем порядке: Гунько, отвергнутый Любой претендент на ее руку, мажет дегтем хату Биланей, оскорбляет Любу, чернит Василя в его отсутствие. Василь, изредка поддаваясь минутному раздражению, все же находит в себе силы стряхнуть сплетню, а заодно не брать в расчет и Николая. Его метод войны иной: образом собственной жизни он возвращает явлениям их подлинную суть.

«Заделай, как я, пару ударчиков с комбайном на целину и получай новенькую с конвейера, в целлофанчике», — это Гунько, любовно полируя личный автомобиль, поучает Василя. А когда на колхозном собрании встает вопрос, кому ехать на целинные земли — Василю или Николаю, — Гунько шумно привлекает внимание к чужой «жадности» и взывает к чужой «совести». Хорошие работники оказываются людьми полярно противоположными по своим моральным установкам. Один едет на заработки — ему нужно дом поставить, чтобы жить с семьей; другой гонится за длинным рублем. Результаты их труда фильм судит не по «валу»: ставится вопрос о духовности труда, о нераздельности материальной и нравственной его отдачи. Каждое событие логикой сюжета приводится к той точке, где раскрывается нравственное содержание поступка, намерение, цель.

Оттого удалась производственная линия сюжета. Она неотделима от личной темы, слита с ней. Известно немало фильмов, в которых «личное» оказывалось как бы привеском к «производственному» сюжету. Личная жизнь, интимные чувства героев превращались в нечто периферийное не только по отношению к данному, конкретному производственному конфликту, но и к самой жизни. Фильм В. Денисенко — удачная попытка выйти из этого заколдованного круга.

Из сюжета «Жнецов» практически невозможно вычленить производственную линию. Сюжет вообще держится не на фабульных опорах, а на образе главного героя, на показе его отношения к делу, к людям.

Провожая Василя на целину, тесть Семен Иванович (И. Тарапата) напутствует его такими словами: «Машину никому не доверяй, не отходи всю дорогу. Ничего, что на платформе... Не сахарный. Ветерок не сдует, дождик не размочит». Семен Иванович наставляет Василя и на другой случай. Дело в том, что зять с тестем придумали некое устройство, которое автоматически освобождает жатку от забивающей ее соломы. Тем самым комбайнер может молотить без остановки, не теряя времени на очистку жатки от хлебной массы. «Секрет наш никому не продавай, — поучает Семен Иванович. — С таким инструментом всех обскачешь. Они там норму, а ты полторы-две...»

Что же Василь? Он знай помалкивает. В дороге он зорко охраняет свой комбайн, ну а когда настает пора выезжать в поле, он охотно делится со всеми своим секретом. Устройство апробируется, вызывает всеобщее одобрение, и только земляк Василя—Скрипка, дружок Гунько, такой же рвач и шабашник, недоволен этой инициативой: чего доброго нормы пересмотрят.

Фильм не делает акцента на этом поступке Василя Биланя. Очевидно, такое поведение для него естественно. Но возникает вопрос: почему Василь не возражает тестю, чья психология для него, как видим, неприемлема? Да потому, что этот герой не умеет выражать себя в слове. Поступок — вот его органичная реакция, вот его стихия. Недаром же так настойчиво подчеркивается, обыгрывается в фильме молчаливость Василя. Молодая жена пеняет ему за это. И Мария спрашивает Скрипку: «Да чего он, немой у вас, что ли?» — «Да роняет словцо по праздникам», — острит Скрипка. Василь поправляет: «Если по делу, могу и по будням».

Замысел образа ясен. Перед нами цельная личность, носитель народной нравственности. Но вот авторская позиция по отношению к образу ясна не всегда. Ведь при всех своих бесспорных достоинствах Василь — человек в чем-то наивный и даже несколько инфантильный, что удивляет: ему уже двадцать три года и он имеет такой серьезный опыт, как служба в рядах Советской Армии. Однако порой оказывается, что Василь преображается едва ли не в идеал «естественного челове-



«Жнецы».
Татьяна — А. Лефтий,
Мария — Н. Андрейченко

да», чье отношение к жизни раз и навсегда задано, не подвластно размышлениям о ней. Не эта ли «дополнительная идеальность» дала повод Н. Мащенко отказать герою «Жнецов» в душевной привлекательности, в обаянии личности? (см. «ИК», 1978, № 10, стр. 49). Позиция Н. Мащенко, хотя и имеет некоторые частные основания, все же представляется мне полемической крайностью. Нельзя не видеть, что герой «Жнецов» выведен на экран вовсе не как воплощенная добродетель и дидактический образец для подражания. Авторское намерение состоит в другом — и оно очевидно: показать, как человек проходит этап нравственного и гражданского возмужания. Другое дело, что режиссеру не всегда удается разработать этот важнейший мотив фильма с той мерой художественной убедительности, которая снимает возможность разночтений.

●

В фильме есть одна монолитная тема, где замысел и воплощение равновелики друг другу. Она-то главным образом и «работает», живой связью соединяет все пласты фильма, пронизывает все его образное решение. Речь идет о любви Василя и Марии.

Н. Андрейченко сыграла свою героиню так, что узнаваемость образа не мешает при каждом появлении Марии на экране открывать в ней все новые и новые черты, радоваться все новым и новым краскам, на которые так щедра актриса. Но только в дуэте, только в сочетании этого красочного полнозвучия с аскетическим рисунком роли Василя, который А. Рудаков реализовал на редкость последовательно от начала и до конца, раскрывается эта повесть о любви, о ее нравственной силе, возвышающей человеческую душу. Любовь трактуется как высшая форма творчества: герои открывают друг в друге богатство личности.

Мария появляется в фильме, когда украинских механизаторов привозят на центральную

усадьбу хозяйства, где им придется работать. Красивая, разбитная, озорная, поначалу кажущаяся просто вульгарной, вовсю играющая «соблазнительницу», она и смущает и привлекает Василя. Его тянет к этой невиданно смелой девушке, и он боится признаться в этом себе и робеет. Одним словом, со смятения чувств начинается «большая жизнь» Биланя, увидевшего необъятные просторы целинных степей, море хлебов, колонны комбайнов.

И было отчего прийти в смятение. Герою, конечно же, приходилось сталкиваться с масштабами современной жизни: и в родной деревне, и в армии, где он прошел школу возмужания, — хотя подробностей этой армейской жизни мы не узнаем, они остались за кадром. Но Василь еще не умеет примеривать масштаб всей современной жизни к собственной, личной судьбе. В волгоградские степи поехал человек, для которого, говоря строго, отнюдь не однозначен ответ на вопрос: может ли черный след на выбеленной хате перевернуть судьбу человека? Приехал — и сразу попал в круг хохочущих девушек и парней, круг, в котором все держались так свободно, что Василь опешил.

Жизнь опровергнет его первые впечатления — все и сложнее и драматичней. Лихость Марии окажется обратной стороной глубокой душевной неустроенности, и Василю поначалу будет удивительно такое несоответствие внешнего и внутреннего в человеке.

Довольно скоро он поймет, что жизнь не балует эту красивую, независимую, вызывающе яркую женщину. Бывший ее муж, спившийся мастер-золотые руки, Мишка Ковалев, все еще не оставил своих притязаний, и Василь, будучи постояльцем в доме Марии, сталкивается с ним в первые же дни. Да и сама Мария все еще не пережила эту драму и прикрывает бравадой свое одиночество. Василю открывается чужая боль, он видит, как стремится Мария к счастью, и начинает понимать, какое счастье она способна дать другому. И по мере того, как Василь все отчетливее видит в Марии «внутреннего человека», отметая искажающие суть внешние проявления, ее напускная лихость преображается в радостную душевную силу глубоко полюбившей женщины.

Василь и Мария оказываются родственными натурами, равными друг другу нравственной закалкой, умением и потребностью жить щедро и широко, не мелочась, в уверенности, что жизнь всегда на стороне дающего. Испытав потрясение любовью, их души, что называется, идут в рост. Оба воспринимают жизнь как никогда остро и благодарно. Однажды Мария скажет Василю: «Я и не думала, что можно жить так полно, осмысленно».

Как эпическое завершение лирической темы воспринимается в фильме образ пространства, образ земли, щедро одаривающей людей, — ключевой образ фильма. Этот образ заставляет вспомнить традиции советского кинематографа, связанные с творчеством А. Довженко. В. Денисенко ищет свой путь их осмысления и находит опору опять-таки в соотнесении щедрости земли с щедростью нравственного мира человека. Человек поверяется на основательность своих нравственных связей с жизнью. Поверка ведется тем, что составляет первооснову человеческого существования: трудом, любовью, хлебом, добротой, порядочностью... Это «вечное» органически разлито в великом и в повседневном — во всем, что составляет образ жизни героев и их современников.

В эпизоды уборочной страды органично вписываются кадры приземления космонавтов. Образ Земли-кормилицы вырастает в образ Земли — Родины людей, и эта характеристика поддерживает эпическое дыхание фильма.

В. Денисенко время от времени словно распахивает экран, и возникают кадры степного пространства, залитого солнцем. Не злоупотребляя производственными эпизодами, давая их только в той мере, в какой требуют этого основные темы сюжета, режиссер в точно выбранных местах включает в фильм кадры-символы: комбайны, словно корабли кильватерной колонной, идут по степи. Кадры эти обретают метафоричность и запоминаются особенно, потому что тема труда в фильме ориентирована не на внешние приметы современной «аграрной индустрии», не на обстоятельства производства, а на образ человека в процессе труда, на выявление того чувства общности, которое рождает труд, нравственное к нему отношение.



«Жнецы».
Василь — А. Рудаков (справа)

Но, опасаясь ложной символики, отрыва от конкретной почвы, В. Денисенко ищет бытовые детали, иногда даже забавные подробности действия. Так, первая встреча Василя с Мишкой Ковалевым на сеновале завершается комически, но при этом движение образов проходит важнейшую фазу, что зритель безошибочно и замечает.

Однако Ковалев (Н. Олейник) — персонаж не водевильный. Перед нами человек, дошедший до состояния распада личности, живущий вне морали. Ревнуя Марию к Василю, он попытался вывести из строя его комбайн. Происходит авария, вскоре становится ясно, что виной тому чья-то расчетливая подлость. И вот работа снова идет своим ходом, и отлаженный ритм ее втягивает, как музыка. Вот пошли комбайны, вот девочка разворачивает копнитель, и вилы его мягко входят в очередную скирду. И вдруг: «Дяденьки, миленькие, я человека убила!» Так страшно погибает спрятавшийся в скирде Мишка Ковалев: хмель свалил его тут же, на месте преступления.

Ужас от происшедшей на глазах гибели человека сменяется у Василя жалостью к Марии. То, что раньше было все же лишь сторонним знанием ее беды, вызывающим скорее недоумение, чем сочувствие, разом превратилось в сострадание и протест: сколько же может выдержать эта женщина!

Этот драматический момент становится переломным в отношениях героев. Василь уже любит Марию, они оба понимают, что необходимы друг другу. Но еще пройдет время, пока Василь просто скажет: «Я полюбил тебя». А Мария просто ответит: «Знаю». И отречется от права на свою любовь, потому что и ею и Василем руководит высший нравственный закон: способность понимать чужую боль.

В своем решении расстаться с Василем Мария тверда. И хотя Василь пытается заставить ее изменить свое решение, и он в конце концов

понимает: она права. Режиссеру всем ходом фильма, логикой характеров, логикой поведения Василя и Марии удалось убедить нас, что его герои не могут поступить иначе.

●

«Жнецы» не подходят под привычные тематические спецификации. Фильм о современной деревне? Да, конечно. Фильм о любви? Безусловно. Это и фильм — о сельской молодежи, граждански и нравственно зрелой, наделенной развитым моральным чувством.

«Жнецы» противостоят штампам «экзотики» сельского труда, сельского быта, сельских нравов (что греха таить, и таких лент немало). Черты, которыми наделены Василь Билань и Мария Ковалева, свойственны и молодым рабочим, и современным студентам, если говорить о типе времени. Но оба они — корнями, характерами — деревенские труженики наших дней, «не идеальные», а типические образы, воплотившие в себе важные тенденции современного социального развития.

Принципиально важно, что на экран вышли молодые герои — колхозные механизаторы, хозяева земли, которые на «ты» с техникой, как и с землей. Это образы хлеборобов современной эпохи, и их душевные проблемы важны, интересны, значительны.

Тема труда дала в фильме жизнь еще одной теме, которая решена конкретно, без абстрактной умозрительности.

Тема дружбы народов возникает в «Жнецах» исподволь, развертывается плавно, так, как развертываются панорамы украинских степей, переходя в панорамы степей Поволжья, а затем и Казахстана. Как и лирическая тема фильма, она связана с образом земли — пространства Родины.

Она начинает кристаллизоваться в эпизоде, в котором волгоградцы потчуют своих гостей, — тогда впервые в фильме с экрана звучат слова о братстве. Кульминации же она достигает в эпизодах, связанных с образом директора казахского совхоза Кельденова (Н. Жантурин). Сильно, без сантиментов, сделан рассказ Кельденова о форсировании Десны, о штурме Киева. С этим образом, с этими эпизодами входит в фильм новая мера — мера исторического времени. Акцентируется и тема той земли, в которой твои корни, которая незабываема везде и всегда, — об этом и говорит Кельденов, рассказывая, как его отовсюду тянуло в свою, в казахскую степь. А в больнице, уже тяжело больной, он просит Василя прислать ему саженцы украинской калины — полюбилась ему калина...

Но временами режиссер словно пугается эпической интонации, им же самим избранной, не доверяет лирической теме собственного фильма. Тогда и появляется на экране этнографический «коллаж», подменяющий образ украинской деревни. Однако есть в сценарии просчет и куда более принципиальный, который привел к тому, что фильм как бы распадается на две художественно неравноценные темы. Отлично дана та, что связана с темой Василя и Марии. Если же говорить о конкретном режиссерском решении второй темы — темы взаимоотношения Василя и его жены Любы, — вывод напрашивается неутешительный: весь рисунок роли, вся разработка образа Любы, от начала до конца, строились без учета того, как развернется образ самого Василя, как обогатится он во взаимодействии с образом Марии, какую идейно-эстетическую нагрузку привнесет в фильм встреча Марии и Василя.

Образ Любы (Т. Плашенко) не исследован в фильме. Мы встречаемся с ней только в начале и в конце картины лишь по ходу развития сюжета, не более того. На протяжении фильма действие не раз возвращается в родное село Василя, где ждет его Люба, но наши знания о ней так и остаются на мертвой точке. Дело не только в том, что образ Любы не развивается, не меняется во времени фильма — он не наполнен, не содержателен, а потому чисто функционален. И будут правы те зрители, которые не поверят, что к э т о й Любе Василь мог вернуться от т а к о й Марии. Надо думать, зрители оценят благородство Василя, победившего чувство доводами разума. Но какие надежды на счастье сулит жизнь с таким безликим человеком, как Люба? Да никаких. Однако вряд ли создатели фильма хотели, чтобы поступок Василя был расценен как сознательная жертвенность. Так получилось вследствие того, что центр

тяжести фильма не уравновешен полнокровными образами односельчан Василя. Они смотрятся как нечто проходное в общем течении фильма.

В драматургическом построении этих сцен явно чувствуются издержки кинематографа былых времен, когда конфликт возникал из-за какой-нибудь случайности или благодаря интригам кинематографического «злодея».

В «Жнецах» два таких «злодея» — Гунько (А. Хостиков) и Скрипка (Б. Бенюк). Рвачи и стяжатели, оба они только и делают, что чернят Василя в глазах Любы, рассказывают о его «похождениях» и намекают, что ждать его домой нечего. Односельчане же выглядят статистами в наскоро поставленном массовом эпизоде. Во всяком случае, ни Гунько, ни Скрипка отпора не получают, хотя всем ясно, что это за птицы. Там, где по логике вещей должны бы столкнуться начала народное, коллективно-нравственное с эгоистическим, агрессивно безнравственным, на деле получается иное: изгиляется окарикатуренное зло, а ему противостоит некая ватная благостность. Домашние Василя страдают и бездействуют, и их долготерпение не вызывает симпатий. Больше того, оно кажется неправдоподобным, ибо нравственное сознание нашего современника не допускает такого глумления над собой, над личностью вообще. В результате резко снижается и тема утверждения активной жизненной позиции, столь важная для фильма.

Козни Гунько и Скрипки, однако, составляют главное содержание деревенских эпизодов. Основные мотивы фильма обрываются, когда действие переносится на родину Василя: здесь жизнь стоит, словно вода в стакане. А когда, ближе к финалу, потребовалось разрешить ситуацию в деревне, режиссеру только и оставалось, что вывезти оттуда Любу, посадив в самолет и отправив к мужу.

И все-таки неудачное решение этой темы фильма отступает перед несомненной удачей в разработке основной линии. Василь Билань и Мария Ковалева несут в себе активный заряд деятельного утверждения коренных — духовных и нравственных — ценностей нашей жизни. Все течение картины — подготовка Василя к тому мгновению, когда в молодом деревенском парне сполна раскрывается социальная личность.

Столкновение Василя с бандитами, его поведение в этой ситуации — высшая точка самораскрытия героя. Поступок, в котором полно реализует себя личность. Недаром молчаливый Василь так непривычно много, так эмоционально говорит в этом эпизоде. Он произносит страстную речь о хлебе, захлебываясь, торопясь проникнуть к тому человеческому, которое, верит он, должно же сохраниться в растленных душах ворюг, пытается вразумить их, апеллируя к самоочевидному: с хлебом так не поступают. «Это же хлеб! хлеб! хлеб!» — кричит он. И встает на защиту хлеба, словно обижают живое существо, человека. Точно сказано в фильме: «Без хлеба нет человека». Как нет человека вне отношений с хлебом.

Утверждение положительного начала удалось В. Денисенко потому, что нравственным светом пронизана каждая мысль, каждый поступок Василя и Марии. И тема эта прозвучала бы еще сильнее, если бы автор последовательно доверился тем законам, которые сам создал в своей картине. Если бы каждый образ, каждый эпизод были созвучны логике образов Биланя и Ковалевой, которые раскрыты с философской глубиной, с полнотой ощущения сегодняшнего дня и его движения в завтра.

Павел Демидов

Судьба Кузбасса

«ТОЛЬКО ЛЮБИТЬ»
Авторы сценария К. Славин, М. Березко. Режиссер И. Богуславский. Оператор В. Макаранец, при участии И. Персидского. Свердловская киностудия, 1977.

Герои фильма свердловских документалистов «Только любить» — шахтеры, металлурги, химики. Представители ведущих рабочих профессий сегодняшнего Кузбасса. Но не только сегодняшнего. Угольная промышленность и металлургия — это те отрасли, которые легли в

основу промышленного фундамента области уже на заре Советской власти. Фундамента, скрепленного идеей Владимира Ильича Ленина соединить уральскую руду и сибирский уголь. Фундамента, на котором, цитирую авторов, «взошел и возрос Кузбасс». Таким образом, мы сразу получаем представление о том, что есть главное в жизни этого сибирского края и живущих там людей. Так определили для себя авторы принцип отбора жизненного материала для экрана, а в подобных фильмах это едва ли не самая большая сложность, ибо трудно устоять перед желанием включить в картину все, чем интересна область, край, республика (как, мол, не рассказать о сельском хозяйстве, о достижениях спортсменов и т. д.). Этот просчет допускают многие авторы подобных лент, он и породил негативную окраску термина «обзорный фильм».

Создатели фильма «Только любить» выбрали и показали главное. Этот результат определяется одной весьма существенной особенностью фильма. В нем присутствует событие. Оно сообщает ленте динамичность, служит сюжетной основой, причем основой развивающейся, становящейся сквозным действием. Вначале авторы вводят нас в атмосферу ожидания события: «Газеты сообщили: «В прошедшую ночь остановлена первая домна Запсиба...» А затем мы становимся и свидетелями этого события: «... вы сейчас видите, как ее разбирают...» Для чего? Домну снимут с фундамента, передвинут на «сто человеческих шагов», а на ее место поставят другую, в полтора раза мощнее. Это уже случится к концу фильма, когда монтажники и металлурги поднимут на новой «Запсибовне» алый стяг.

Старая домна... Многое испытала она на своем веку. И здесь в фильм органично входит хроника. На экране событие — встреча старого с новым. Так когда же, как не во время этой встречи, вспомнить былое, восстановить его в памяти и на экране? Здесь авторы прервут повествование о передвижении домны.

Переходя к рассказу о Кузбассе угольном, авторы не ищут особого монтажного стыка ни в изображении, ни в тексте. Достаточно монтажа логического, считают они, и его действительно оказывается достаточно зрителю тоже. От металла к углю — в этом логика соединения двух новелл, перехода одной в другую.

А затем авторы вновь возвращают нас к главному в фильме событию. «Сейчас наступит решающий момент. Наша стальная громада сдвинется с места, пойдет к своему новому основанию...» И конкретное, физическое движение металлургической печи переходит в движение иное — в движение жизни. Эпизод о сибирских городах. Новые дома. Новые улицы. Новые архитектурные решения. И ты понимаешь: так ведь здесь то же сквозное действие, что и в эпизоде с домной. Но только движение это уже не в пространстве — оно скорее во времени. От Маяковского: «Я знаю: город будет...» — к сегодняшнему дню, когда город есть. Есть Новокузнецк, Прокопьевск, Киселевск, Междуреченск... На экране — панорама городов... «А началось с улиц Энтузиастов, Октябрьской...» «Теперь они идут по улице Бардина, аллее Искусств, проспектом Космонавтов, площадью Победы...» Идут обыкновенные люди, а кажется: во времени шагают поколения.

Каждое время отмечено событиями, которые определяют его. Почему нам так дороги кадры старой кинохроники? Думается, не только потому, что прокрученная вспять «лента времени» рождает интерес даже у самых равнодушных к полузабытому факту, когда-то вызывавшему интерес, к диковинной детали, ушедшей в прошлое. Нас обращают к киноархивам более важные вопросы: как это было? кто они были — наши предшественники? и почему они были такими? о чем они мечтали? в чем ошибались? что из их опыта должны перенять мы? каких ошибок постараться избежать? Ведь те, кто придет к нам на смену завтра, будут задаваться теми же вопросами. Ответить на них — задача каждого поколения. Экран помогает ответить на эти вопросы. Чтобы большое увиделось на расстоянии, нужны маяки, которые осветили бы наш мысленный путь в минувшее. Ими становятся события, запечатленные на пленке.

Но как порой легко привыкнуть даже к значительному! А если событие к тому же «не тя-


«Только любить»

нет» на категорию великих, тогда и вовсе легко пройти мимо него. И лишь впоследствии понимаешь огромность потери. Время все расставляет на свои места. Оценивать время сегодняшнее и завтрашнее — значит, оценить и прошлое... Лишь так возможно увидеть в реальности и постичь идею движения — не одной жизни, не одного поколения. Миллионов жизней и многих поколений.

Мне думается, что авторы фильма «Только любить» чрезвычайно точно почувствовали, что в событии, далеко не выдающемся в масштабе страны — в движении новой домны, — есть не только очевидный практический смысл, но и высокий обобщенный символ. Он заложен в глубине этого события, как фундамент домны, созданный в годы первых пятилеток. Новая домна прочно встает на основание, созданное вдохновенным трудом отцов сегодняшних ее строителей — как эстафета рабочих поколений Кузбасса.

Избранная авторами в качестве главного художественного принципа фильма идея непрестанного движения — в данном случае развития производительных сил Кузбасса — приводит нас к новой гордости региона— Новокемеровскому производственному объединению «Азот». Так появляется третья — после угля и руды — тема, третий герой картины — химическая промышленность области, примета ее сегодняшнего дня, свидетельство растущего экономического потенциала бассейна. Говорит один из героев фильма, Герой Социалистического Труда, главный инженер производственного объединения Вдовин: «Вдруг нарушится какой-то очень важный параметр, он может привести к нарушению следующих пяти-шести параметров...» И далее: «...в случае создания любой сложной ситуации... роль человека в современном производстве никогда не отпадет». Эти слова — о роли человека — данному изобразительному контексту — зал с пультами, операторы у пультов — придают обобщающий, глубинный смысл. Новеллы и эпизоды фильма выстраиваются в единую, органически соединенную цепь. Роль и место человека в судьбе Кузбасса, как и в судьбе всей страны, просматриваются отчетливо и широко.

В фильме они воплощаются материально — в движении домны к своему рабочему месту. Окончание этой работы и есть апофеоз фильма, апофеоз мысли и действия — рабочие поднимают знамя на венец домны. В это мгновение звучат слова: «Это знамя из тридцатых

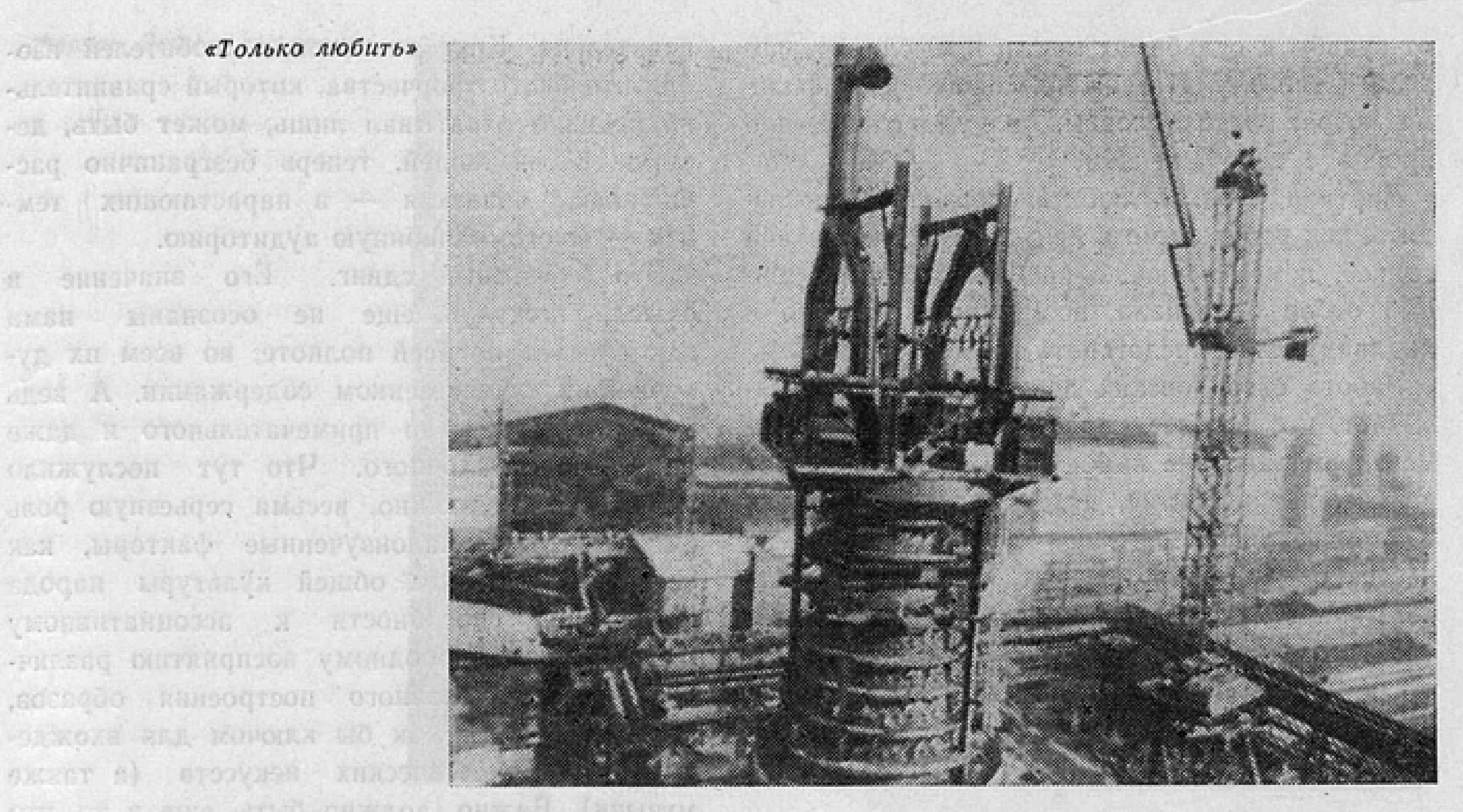
годов. Его можно было бы назвать переходящим знаменем наших пятилеток. Сейчас оно вместе со знаменем Запсиба поднимается на новую домну».

Так заканчивается фильм «Только любить». Но хочется продолжать думать о его героях, об их судьбах, и в этом, мне представляется, одна из главных заслуг создателей ленты: они побуждают зрителя к мысленному продолжению повествования. Полюбив своих героев и землю, на которой они живут, авторы делают так, что это чувство приходит к зрителю и остается с ним после окончания фильма. Этому способствует многое. Прежде всего — точный и верно избранный принцип отбора материала.

Дикторский текст в такого рода фильмах имеет особое значение. Он есть та скрепляющая, цементирующая основа, которая помогает осмыслить то, что в кадре, и домыслить то, что не вошло в кадр. Авторам эта работа удалась, на мой взгляд, в значительной мере — слова в фильме весомы, но не крикливы, глубоки, но не мудрены. Заслуживает внимания использование синхронных интервью. Авторы точно учли в звуковой партитуре фильма эмоциональные регистры каждого синхрона. Одни герои ведут бесхитростный и задушевный рассказ о собственной судьбе, другие — профессиональный разговор, который помогает зрителю представить и существо дела, и размах его, и трудности. Третьи — раскрываются неожиданно и трогательно в чертах, о существовании которых мы и не догадывались. Таков, например, начальник доменного цеха Западно-Сибирского металлургического комбината Ленский. Он появляется на экране в момент, когда домна выдает металл. Вначале его голос звучит за кадром: «Ну вот, скажем, рождение человека... Это всегда счастье...» Такое соединение слова и изображения создает поэтичный образный строй, сразу помогающий нам составить представление о человеке, которого пока мы лишь слышим. А потом Ленский в кадре: идет по цеху, в кабинете проводит совещание с инженерами. Это крепкий, даже крутой человек, он жестко спрашивает за любое упущение, порой не сдерживает чувств. Его не смущает камера, он весь в деле. «Я тебе должен сказать, что эта фирма в таких вопросах весьма неповоротлива... Надо ее сюда вызвать, она здесь должна быть... А то они сидят там у себя в Харькове и арбузы едят...» И в развитие своего характера и нашего о нем представления продолжает, только теперь уже авторам: «Я вам прямо скажу, что пижонов в доменном деле нет... Здесь люди, которые самой жизнью, самой технологией, самим производством приучены относиться к этому производству на «вы». У нас так все и говорят, что, если ты к доменной печи будешь относиться на «вы», бережно... как к любимой женщине, вот тогда ты сможешь нормально работать. Но если ты будешь относиться к ней наплевательски, если ты будешь ворчать на нее, если ты будешь демонстрировать свой характер, то хорошего не добьешься: она покажет свой норов. Это приводит к печальным последствиям. Поэтому доменщику не дано любить или не любить. Только любить».

Прекрасный монолог! Откровенный и чистый, на который способен только человек, верящий в то, что он говорит. Но не следует забывать, что он говорит перед камерой и микрофоном, Значит, нужно было убедить его это сказать, «раскрепостить», подготовить атмосферу съемки. Как добились этого авторы — их трудности и их тайна. Перед нами результат, и результат прекрасный. И еще один штрих — яркий и неожиданный — добавляют авторы фильма к образу своего героя: Ленский поет! «Если будет Россия, значит, буду и я...» И вновь мы видим все то же — раскрытие человеческого характера, без рисовки, без театральности (это ощущалось бы сразу!), раскрытие, которое окрашивает светом доверия не только этот эпизод, но и весь фильм. И дело здесь вовсе не в том, что «ах, какая находка» — серьезный инженер и вдруг поет! Дело в том, что запеть «серьезному инженеру» перед посторонними людьми — вещь почти невозможная.

Содержательность звукового ряда фильма достигается еще одной важной характеристикой: сочетанием и взаимодействием «синхронов» с дикторским текстом, когда то авторы продолжают мысль героя, то герои дополняют дикторский текст, то отвечая на прямой во-


«Только любить»

прос, то словно угадывая его. В опубликованной «ИК» рецензии М. Зараева на фильм казахских документалистов «Кузьмич, Адам и другие»[1] тоже отмечалось это качество работы со звуковой партитурой фильма. Тем более отрадно констатировать его еще раз — теперь в работе свердловских документалистов. Значит, это качество наработано творческим опытом не одной съемочной группы — отрадный факт.

Но вернемся для рассмотрения этого эффектного художественного приема, способствующего раскрытию главной темы, к фильму. Порой авторы так монтируют синхроны, что продолжение и развитие мысли идет впрямую — от героя к герою. Известный сталевар Никитин говорит: «В тридцать пятом году... мы вчетвером установили мировой рекорд по производительности...» А затем инженер Замараева как бы продолжает рассказ Никитина: «Это было время... у нас целые бригады... рекорд за рекордом...» Так на экране рождается своеобразный монолог, автором которого являются разные люди. А в следующем эпизоде диалог с героем ведет диктор: «Буквально в канун празднования шестидесятилетия Великого Октября страна отметила Государственной премией создателей нового высокоэффективного проходческого комплекса «Кузбасс». В чем же его преимущество?» На этот вопрос ответ дает лауреат Государственной премии СССР, директор шахты «Нагорная» Ерпылев. Причем рассказывает директор не режиссеру, не автору, который в таком случае стоял бы возле него с микрофоном, а как бы отвечая на вопрос не специально «для фильма», а занимаясь делом: стоит у доски, чертит, объясняет, рассказывает, каких результатов удалось добиться. Из чего диктор делает логический вывод: «Значит, все в основном уже решено». Но, оказывается, не все. И Ерпылев словно возражает диктору, развивает мысль дальше, теперь разговор идет о доверии. Его подхватывает следующий герой фильма — Герой Социалистического Труда, известный кемеровский шахтер Дроздецкий, который приводит пример из своей практики на ту же тему. И Ерпылев, словно выслушав рассказ, заключает: «Вот что такое доверие!» Монтаж фонограмм в этом эпизоде позволяет авторам решить важные смысловые задачи этого фильма на высоком художественном уровне. Так авторы ведут нас

---
[1] «ИК», 1978, № 5.

от судьбы к судьбе, от мысли к мысли, от эпизода к эпизоду. И движение общей идеи фильма, выраженное словом, в н у т р е н н е синхронно с изображением.

Картина «Только любить» позволяет проследить, как необходимо в лентах такого масштаба единое, цементирующее рассказ действие, точный отбор материала, возможность широко и индивидуально представить героев фильма.

Работа свердловских документалистов показывает, что важное по общественной значимости направление кинопублицистики получает дальнейшее развитие, когда рассказ о людях и делах больших регионов страны строится не на иллюстрациях и обзорах, а в четком соответствии с художественной природой документального кино.

Александр Каменский

В поисках контрапункта

«ФЕРНАН ЛЕЖЕ И ЕГО ВРЕМЯ»
Авторы сценария Ж. Бокье, Л. Дубенская. Режиссер Я. Миримов, при участии Ж. Бокье. Операторы В. Колюшев, Д. Масуренков. Композитор В. Мартынов. Производство «Центрнаучфильм» совместно с Национальным музеем Фернана Леже (Франция), 1977.

Еще двадцать — двадцать пять лет назад было бы странно предположить, что толпы людей в мороз и жару будут часами выстаивать длинные очереди у входов в музеи и картинные галереи, раскупать миллионы репродукций и книг по изобразительному искусству. Так уж сложилось, что в субординации художественных интересов живопись, скульптура, графика, словом, так называемые «пластические искусства» занимали у нас на протяжении долгого времени арьергардные места, решительно уступая по уровню популярности всем иным музам.

Теперь ситуация изменилась, и очень основательно. Круг знатоков и любителей изобразительного творчества, который сравнительно недавно охватывал лишь, может быть, десятки тысяч людей, теперь безгранично расширился, вовлекая — в нарастающих темпах — многомиллионную аудиторию.

Это огромный сдвиг. Его значение и смысл, пожалуй, еще не осознаны нами как следует во всей полноте, во всем их духовном и общественном содержании. А ведь в нем есть немало примечательного и даже несколько загадочного. Что тут послужило причиной? Возможно, весьма серьезную роль сыграли такие малоизученные факторы, как связанное с ростом общей культуры народа повышение способности к ассоциативному мышлению, к свободному восприятию различных систем условного построения образов, которое служит как бы ключом для вхождения в мир пластических искусств (а также музыки). Важно, должно быть, еще и то, что работы художников могут стать известной психологической защитой против бедности зрительных впечатлений у горожанина нашей эпохи. Ведь картины, скульптуры, изделия прикладных и монументальных жанров способны хоть в какой-то мере восполнить резкий недостаток чувственно-пластических контактов с жизнью у современников нынешнего века: бурная научно-техническая революция имеет ведь и свои теневые стороны. Наконец, изобразительные искусства способны дать богатый, поистине неисчерпаемый материал для спокойных философских рассуждений о глубинных аспектах бытия, о прекрасном и идеальном... Могут быть и многие иные объяснения, но массовый интерес к изобразительному искусству — это очевидная реальность, с которой надо ныне считаться. Кинематографу — в особенности. Во-первых, потому, что он и сам всегда «изображает», используя для своих особых, синтетических целей весь арсенал современного пластического мышления. Состоя, таким образом, в прямом родстве с живописью, графикой и т. д., он в известной мере разделяет творческие судьбы своих художественных собратьев.



А во-вторых (хотя это и более узкая задача), жанру кинорассказа о работах художников ныне необходимо найти иную, чем раньше, меру сопряжения с характером восприятия вновь сложившейся аудитории зрителей, испытывающих постоянное тяготение к изобразительному творчеству.

К числу таких поисков относится и снятая студией «Центрнаучфильм» цветная лента «Фернан Леже и его время». Она посвящена одному из крупнейших художников XX столетия. Делал фильм известный режиссер научно-популярного кино Яков Миримов, для которого эта работа оказалась, увы, последней. Картина создана при участии и содействии вдовы великого мастера Нади Ходасевич-Леже и французского художника, ученика Леже, Жоржа Бокье.

Прежде всего я хотел бы отметить, что авторы фильма не стали упрощать существо своей историко-художественной задачи. Ведь работы Фернана Леже порой нелегки для правильного понимания. Мастер прошел через искус многих строноваторских концепций эпохи, сделав из них свои, полностью оригинальные выводы. Можно было бы деликатно отстраниться от экспериментов, волновавших художника, ускользнуть от сложных проблем в спасательные комментарии чисто сюжетного толка и в биографические анекдоты.

Но историю жизни художника авторы излагают преимущественно как органическую часть биографии его эпохи, а о сюжетах кратко упоминают, как правило, тут же переходя к попыткам трактовать образный строй и особенности пластической речи Леже.

Нет, фильм нигде не сбивается на искусствоведческую лекцию с кинорепродукциями картин или монументальных панно в качестве иллюстраций. Авторы стремятся к такой же простоте и лапидарности мысли, которые отличают работы самого Леже. Сложным бывает скорее подтекст творческой задачи, ими перед собой поставленной, чем ее внешняя кинематографическая подача. Причем это касается как широких историко-художественных обобщений, так и отдельных моментов творческой методологии Леже. Когда, например, перед зрителями разворачивается панорама произведений импрессионистов (ими Леже увлекался в ранней молодости), то тезис «они внесли в живопись движение и жизнь» подтверждается не только созерцательными на-

плывами на «Пруд в Живерни» К. Моне или полотно «Наводнение в Марли» А. Сислея, но — в особой мере! — остротой и динамичностью кинематографического «осмотра» картин: темпом смены кадров, неожиданностью и как бы импровизационностью точек зрения и т. д. Пластические концепции «механического периода» в творчестве художника фильм пытается раскрыть на сопоставлениях движущихся частей машин и деталей некоторых картин Леже начала двадцатых годов — эти детали вращаются и на экране; динамические параллели перерастают в любопытные (хотя, быть может, и несколько прямолинейные) эстетические сопоставления.

Такова общая программная установка фильма: не уходить от проблемных сложностей, использовать каждую возможность, чтобы, не сбиваясь на киноиллюстрации, стремиться к различным формам киноисследования творений мастера. При этом все основные концепционные положения взяты сценаристами (Ж. Бокье, Л. Дубенская) из статей и писем Леже, что придает фильму колорит творческой исповеди.

Подобный подход к делу заслуживает всяческого одобрения. Довольно с нас иллюстрированных банальностей, благотворительного сюсюканья «для бедных» за кадром и олеографической красивости в экранной подаче материала. Зритель теперь иной, на картину «Фернан Леже» пойдут уже немало видевшие и читавшие о нем люди. Прописные истины в сладком сиропе им решительно не нужны, они ждут серьезного, умного, исторически объективного повествования об искусстве.

Фильм Я. Миримова и Ж. Бокье рассчитан именно на таких зрителей.

Особую радость и самую богатую пищу для размышлений доставят, конечно, те части фильма, которые полностью отданы рассмотрению и оригинальному кинематографическому толкованию работ Фернана Леже. Когда объектив панорамирует знаменитые ранние полотна мастера «Обнаженные в лесу», «Крыши Парижа», «Контрасты форм», когда мы видим в деталях более поздние вещи — «Город», «Большой завтрак», «Прекрасные велосипедистки», натюрморты, витражи, керамику, — вся логика развивающегося киноповествования наталкивает нас на выводы, определяющие место Леже в общем контексте идейной и художественной жизни своего времени. Разрывая с канонами красоты, которые господствовали в предыдущем столетии, новая эпоха в творчестве талантливейших своих мастеров — Леже в их числе — искала новые пластические и образные гармонии. Отрицание шло рука об руку с конструктивными тенденциями, которые не всегда улавливают поверхностный (и тем более недоброжелательный) взгляд. И в «механических» картинах, и в полотнах, которые были подсказаны Леже впечатлениями от американских городов, и в более поздних «Строителях», «Конструкциях», при всей необычной игре форм, есть глубокая содержательность, есть ясная печать нашей эпохи.

Это — ощущение коренной ломки и перестройки окружающего мира.

Это — завораживающее чувство безграничного расширения возможностей человеческого творчества, его способности преобразить вселенную, переделать по собственной воле все и вся, даже привычные черты предметной сферы.

Это — поиски новых средств изображения действительности, нового изобразительного языка.

Авторы фильма дают возможность ощутить в разных аспектах стилистику Леже. Например, в самом ритме показа «Механических элементов» очень точно воссоздается «эстетика индустриальных форм», которую отмечал в картинах французского мастера В. Маяковский; паузы между фрагментами напоминают движение и остановку фабричной машины. Когда закадровый голос повторяет слова художника о том, что он писал «исключительно плоскими поверхностями и чистыми цветами», все это последовательно возникает на экране. Кино ведь может показать такие качества с идеальной убедительностью, которая не доступна другому искусству: плоская поверхность оказывается плоской еще и в «моторном» ощущении, после того как по ней проехался раздругой киноглаз; «чистый цвет» раскрывает



«Фернан Леже и его время»

всю свою беспримесность и невинность благодаря тому, что он взят на просвет со всеми оттенками своей пигментации.

Все это, впрочем, осталось бы в рамках чисто профессиональной художественной технологии, если бы каждый раз режиссер и операторы (В. Колюшев, Д. Масуренков) не находили бы и не открывали перед зрителем образного смысла всей виртуозно отработанной Леже системы приемов. «Механические элементы» возникают из мира реальных машин и в него возвращаются. За нью-йоркскими вещами ощущается жесткость и холодность красок американских городов, их особая архитектоника. Многочисленные кадры Парижа сопоставлены с живописью Леже, казалось бы, по принципу контраста. Но где-то к середине фильма эти сопоставления неожиданно раскрывают принципиальную общность пластической системы Леже и ведущих традиций национального французского художественного мышления. Тут дело не в прямых цитатах, не в повторениях и подражаниях, а именно в общей логике пропорций, ясных и строгих: в четкой организации ритмов, в завершенности изображения в целом, что в такой же мере отвечает и конструктивным особенностям французского зодчества, и тому пафосу рационализма, который отличает классическую философию Франции, философию Декарта, Паскаля, Вольтера, энциклопедистов. Впрочем, этот рационализм нигде не переходит у Леже в сухую, негибкую схему. Художнику чрезвычайно близки веселое царство игры, причудливые декоративные эскапады, неожиданные и парадоксальные приемы остранения обычного во имя раскрытия тайных и неведомых качеств повседневности. Быть может, в фильме эта игровая стихия показана не вполне осознанно, можно и нужно было бы в большей степени «обыграть игру», импровизационность, блеск и свободу фантазии мастера. Тем более что эта тема начинает развиваться в фильме дважды или трижды. Так, прекрасно вводится в кадр связка ключей, которая оказалась исходным сюжетным моментом сложно-метафорической композиции, посвященной жизни эпохи (контрастом этим ключам, после долгих поисков, неожиданно для самого художника, оказалась открытка с изображением Джоконды; так наметились координаты поэтического восприятия времени, которое разрушает привычные грани и рубежи; тени музейных воспоминаний могут врываться в повседневность, одолевая ее автоматизм, механичность, удру-

чающую бездуховность). Мотив неожиданности, импровизации еще более подчеркнут в рассказе о создании «Композиции с попугаями», которая не получалась у мастера три года и вдруг зажила эксцентричной и волнующей воображение жизнью после того, как в полотно были введены фигурки экзотических птиц. Все преобразилось! Будничность отступила, стала «странной», закутанной в цветной туман. Именно такого эффекта и добивался художник, а покуда этой странности не было — находил картину нерешенной. Без такого рода свободной и причудливой игры фантазии, соединенной со строгой рационалистичностью (сугубо французское сочетание!), Леже казался бы скучновато-расчетливым и скованным художником. Но он таким никогда не был. Авторы фильма это чувствуют и в некоторых поворотах своей кинокомпозиции нащупывают пути к раскрытию сокровеннейшего качества искусства Леже, которое можно было бы обозначить известной формулой «homo ludens» («человек играющий»). Но, пожалуй, они не доходят до логического завершения этой идеи, которая в фильме скорее угадывается, чем видится.

То же можно сказать и о решении проблемы «примитивизма» Фернана Леже. Когда перед взглядом зрителя на экране проплывают панорамы картин «Загородная прогулка» и «Туристы», закадровый голос произносит слова мастера: «Современный человек воспринимает в сто раз больше впечатлений, чем художник восемнадцатого века, и искусство должно это отразить. Я примитивист новой эпохи». Важное положение, но оно звучит вскользь и остается смутным. Между тем тут надо было бы кое-что растолковать — и словами и показом. Примитивизм Леже весьма относителен. Он ни в малой мере не обозначает бегство от сложных проблем современности, нарочитого, кокетливого инфантилизма или чего-то в этом роде. Напротив! Художник стремился свести к внятным и емким пластическим формулам все бесконечное многообразие жизни нашей эпохи. Ради этого он обращается к традициям народного искусства и городского примитива, которые на протяжении веков находили весьма неожиданные, но обезоруживающе убедительные средства для того, чтобы на свой лад воссоздать облик мира, философию жизни, отношение к важнейшим событиям действительности. Чтобы яснее показать, какие плодотворные уроки извлек для себя Леже из великого опыта народного творчества, авторам фильма стоило бы прибегнуть к разнородным изобразительным сопоставлениям. Не лишне также было бы показать на экране работы «примитивиста» Анри Руссо, с которым Леже познакомился в молодости (в 1908 году) и который оказал бесспорное влияние на всю его последующую творческую работу. Кстати сказать, фильм не упоминает и таких современников Леже, как Пикассо, Брак, Матисс, Корбюзье, которым мастер очень многим обязан. Эти умолчания и пропуски препятствуют достаточно точному и многомерному воссозданию на экране не бросающегося в глаза, сугубо историко-художественного фона работы Фернана Леже.

С другой стороны, мне представляются слишком лобовыми сопоставления работ Фернана Леже и Луи Давида. Они понятны: Леже (так же, как в отдельные периоды своего творчества Пикассо) тяготел к своеобразному неоклассицизму. Он искал предельной выраженности идей, ясной, гармоничной завершенности формы. В этой связи его увлекал пример Давида. И известная картина Леже «В честь Давида» не случайна в творчестве мастера, носит программно-декларативный характер.

Все это так, но ведь Леже никогда не вводил в свои работы прямые музейные реминисценции. Он доводил до классической законченности манеру изображения, не подражая при этом каким-то образцам. Перекличка с Давидом имела у него самый общий, теоретический характер. Когда же на экране сменяют друг друга «Сабинянки» Давида и картины Леже, они не обнаруживают сколько-нибудь очевидной стилевой близости. Ее и не могло быть — слишком разнохарактерна стилистическая почва работы двух великих мастеров искусства Франции. Картины Дави-

«Фернан Леже и его время»



да в рамках ленты о Леже оказываются пластически чужеродными. Очевидно, надо было поискать какие-то иные, более тонкие и, главное, «обходные», косвенные приемы, доказывающие глубинную связь двух типов «классицизма».

Наиболее уязвимой в фильме представляется мне вся система сопоставлений эпизодов жизни века, материалов его гражданской истории и эволюции искусства Фернана Леже. Эти сопоставления во многих случаях оказываются параллельными линиями, которые никогда не пересекаются. Тут, очевидно, нужна была «неэвклидова геометрия» образно-метафорических сопряжений. Длинные вереницы кадров, посвященные мировым войнам 1914—1918 и 1939—1945 годов, жизни мирных лет, так же как и кадры, связанные с документами личной биографии художника, сами по себе подобраны и смонтированы очень искусно; они смотрятся с неослабевающим интересом. Но к произведениям мастера от этих кадров часто нет никакого перехода. Исключения сосоставляют уже упоминавшиеся стыки мира машинной цивилизации и фрагментов некоторых картин Леже; может быть, еще одно-два места в фильме.

Но в целом искусство этого художника истолковывается авторами почти исключительно «изнутри», с отсчетом от его собственных произведений и высказываний; весь иной материал практически ничему не помогает и ничего не разъясняет.

Что и говорить, найти такие творческие параболы, которые соединяли бы логически убедительно и с эмоциональной яркостью произведения художника и жизненный фон той эпохи, когда он жил и работал, — дело величайшей трудности.

Надо сказать, что никаких устойчивых рецептов на этот счет нет. Да их и быть не может. Ибо в каждом отдельном случае необходимо искать новое, оригинальное решение: каждый художник — особый и неповторимый образный мир.

Во всяком случае, очевидно только, что в фильмах о художниках ничего не достигнешь при помощи назидательных иллюстраций и комментариев. В целом плодотворный опыт фильма о Фернане Леже доказывает это очень убедительно. Все лучшее в нем необычно и ново, связано со смелыми и острыми авторскими решениями.

Где-то под конец ленты панорамирован

знаменитый «Большой парад», созданный Фернаном Леже в 1953 году. Акробаты, жонглеры, клоуны, чудаки на каком-то странном механическом сооружении отправляются в неведомое, далекое путешествие. Это не только один из популярных сюжетов живописи и кинематографа XX столетия. Бродячие артисты, размышляющие о жизни, напряженно ищущие ее духовный смысл, — один из символов гуманистического искусства века: мы часто встречали их в произведениях Пикассо, Шагала, Руо, Чаплина, Тышлера, Феллини.

В композиции Леже все персонажи принадлежат его своеобразнейшему творческому миру, его путешествующему по дорогам нашей эпохи эксцентрическому балагану. Они как бы находятся в нескольких временных измерениях сразу. Они очень напоминают героев народных картинок, которые переселились в современный, механизированный мир и обрели его особые черты.

Все это позволяет сказать, что в кинофильме «Фернан Леже и его время» воскрешена одна из самых замечательных страниц истории искусства XX столетия.

От редакции

Фильм «Фернан Леже и его время» — последняя работа Якова Львовича Миримова, старейшего режиссера, творческая судьба которого была тесно связана с научно-популярным кино. В декабре минувшего года ему исполнилось бы семьдесят лет. Его талант с наибольшей полнотой раскрылся в искусствоведческих фильмах, пропагандирующих произведения живописи, скульптуры, архитектуры. Многие произведения выдающихся мастеров получили как бы второе рождение в картинах Я. Миримова, всегда проявлявшего глубокое понимание прекрасного и удивительный такт при перенесении произведений искусства на киноэкран. Искусствоведческие фильмы Я. Миримова дали возможность миллионам зрителей в отдаленных районах нашей страны ознакомиться с творчеством скульптора Коненкова, живописными полотнами Врубеля, Поленова, Петрова-Водкина, Попкова, произведениями западных живописцев — Рембрандта, Рубенса, ощутить великую гармонию архитектурных ансамблей русских зодчих, создавших Архангельское и Коломенское, многие (ныне мемориальные) подмосковные усадьбы.

МЕЖДУНАРОДНАЯ ПРЕМИЯ — СОВЕТСКОМУ ФИЛЬМУ

Грузинский фильм «Мачеха Саманишвили», поставленный Э. Шенгелая, завоевал специальный приз жюри на III Международном кинофестивале в Каире. За изобразительное решение картины награды удостоена операторская работа Л. Ахвледиани и Г. Схиртладзе.

Алексей Герман

Правда — не сходство, а открытие

Продолжая разговор об основополагающих традициях нашего киноискусства и их значении для молодых деятелей современного советского кино, начатый диалогом С. Соловьева и Е. Левина «В начале жизни школу помню я...» («ИК», 1979, № 1), мы публикуем статью режиссера А. Германа.

В нашей кинематографии при всей ее молодости есть уже и своя история, и своя классика. Она возникла в результате непримиримых споров, борьбы за художественное овладение новой действительностью, за самостоятельный кинематографический образ, борьбы с иллюстративностью и декларативностью экрана.

Искусство в своем движении, как бы оно ни было современно, имеет и перспективу и прошлое. Оно опирается на найденные им же ценности, на свои традиции, на свой исторический опыт. Опыт прошлого — не идиллическое восприятие застывших канонов, а постоянные усилия художников добыть нечто новое в правдивом постижении жизни. Традиции — живая память искусства, ощущение временной и художественной его непрерывности, целостности. Память эта неизбежна и животворна.

Между тем фильмы стареют. Даже самые вершинные, непререкаемые. Даже классические, хрестоматийные. Что это? Принципиальное несовершенство нашего искусства рядом с литературой, не только старшим, но и призванным к господству видом искусства? Или «техничность» кино, зависимость от техники, ее возможностей, в которые упирается создание фильма на разных временных этапах? Или состояние языка кино, его выразительных средств, которые, может быть, и прошли бурный период становления, но и на сегодняшний день гораздо подвижней, незащищенней, юней, что ли, чем язык литературы?

Думаю, что кино стареет от своей преданности реализму жизни. Оно безусловней других художественных систем связано с жизнью, следует ей, повторяет ее реальный облик, запоминает жизнь вещно, предметно. Оно — как жизнь, живое, сиюминутное. В этом его слабость. В этом же и его сила, обаяние.

Фильм — это невозвратное время наших перемен: исторических, нравственных, личных. Свидетель нашего прошлого. По старым фильмам мы безошибочно определяем себя сегодняшних. Мы видим воочию, чем мы были сильны, возвышенны, героичны, наивны, ограниченны, в чем ошибались и где были наши горные вершины. Кино — это правда о времени. Разумеется, когда оно не лжет — сознательно или по недомыслию.

Традиция нашего кино, мне близкая, — это традиция сверхценности каждой человеческой жизни, самой рядовой. Человек сам, как правило, не знает своих сил. Его внутренний путь — даже из какой угодно темной тьмы — к совести, к любви, к самоотверженности. Это принцип всего нашего искусства, кино в частности. Принцип не только этический, нравственный, но и эстетический, стилевой. Наше стремление к правде поэтому имеет источником не бесстрастную объективность, а доверие к человеку, к человеческим возможностям.

Украшать, приподнимать, романтизировать человека — по-моему, как-то неловко. Как стыдно бывает смотреть фильмы, рассказывающие о человеке в такой вот приукрашивающей манере, возникающей то ли на основе чистых заблуждений, то ли осознанной конъюнктурности. Человек заслуживает лучшего,

большего. Его нужно постигать, не боясь в нем разочароваться.

Само понятие «традиция» в искусстве, воспринимающееся нами ныне как нечто незыблемое, навсегда данное, — это то, что когда-то было открытием художника, новым уровнем правды о человеке, на который художник вышел и который до сих пор волнует других, вызывая художническую зависть, желание отобрать и присвоить. Или — следовать. Не приемам достоверности, а мучениям правдой.

Эти мучения не отпускают настоящего художника всю жизнь. Григорий Михайлович Козинцев волновался, как мальчик — в старости своей, в опытности, в славе, — когда приближались съемки. Почитайте Козинцева, и вы ощутите всю меру неуверенности даже такого огромного мастера перед началом работы. Я работаю вместе с Иосифом Ефимовичем Хейфицем и вижу: мастерство мастерством, опыт опытом, а каждая новая работа для него, тем не менее — впервые. Он нервничает, перебирает десятки вариантов в поисках лучшего и вовсе не выглядит непогрешимым. Михаил Ильич Ромм «Обыкновенным фашизмом» не только продолжил принципы своего творчества, но и начал все сначала.

Правда в искусстве никем не может быть завершена. О ней нельзя сказать последнее слово. И пока в художнике есть это беспокойство незнания, неумения, непознанности, даже растерянности перед огромностью, неохватностью жизни — он тоже незавершен, не кончился. Он жив.

От художника, верного реализму, всегда можно ожидать неожиданностей, взлета, открытия. Он постоянно открывает человека сам для себя, а значит, и для нас. Его фильмы — шаги навстречу живому герою. Будучи мастером и профессионалом, он не отгорожен от неудач железным занавесом чистого профессионализма, непоколебимым знанием, «как надо снимать кино». Ведь это самое опасное. Если ты это знаешь, считай, что ты вылетел из седла. Бесповоротно, однажды и навсегда.

Можно, к примеру, раскадровать картину безошибочно, а можно и ошибиться, скажем, в крупности и с отвращением увидеть свою ошибку, когда уже поздно, но истинная профессия — это когда сам плачешь со своими героями, если им трудно и больно.

Это не значит, что время для твоей картины проходит бесследно. Может быть, правильно как раз смотреть каждую свою предыдущую картину отчужденно, когда уже повзрослел, и все прежнее видится уже не так: не так говорят актеры, не так ступают, да и вообще все не то, все неправда. И снова с отчаянием гонишься за этой правдой, которая для художника и есть счастье.

Вот почему Иосиф Хейфиц или Сергей Герасимов столь, казалось бы, традиционные в своем искусстве, в своем отношении к человеку, — непредсказуемы. Рядом с картинами традиционными и как бы привычно спокойными вдруг — взлет, новое качество, свежесть восприятия, высота, взятая словно без труда. Такой была на моей памяти, например, «Дама с собачкой». Такой я считаю также герасимовскую картину «Дочки-матери». Это смелая картина, нарушающая многие стереотипы кино. В ней есть истинно сложные отношения, глубинные сломы, неприятное в ней поначалу оказывается прекрасным, и наоборот. Она притягивает уровнем социального и психологического анализа.

Если говорить о совсем еще недавно звучавшем в нашем кино камертоне правды, который мы и сейчас все глубоко ощущаем, то это Василий Шукшин. Как только на экране появлялось его страдающее лицо, оно волновало, беспокоило и спрашивало. Рядом с Шушкиным нельзя было что-то просто снимать в меланхолической задумчивости о жизни. Это было не безопасно. Он взрывал фильм своим жестким и точным уровнем правды, острым чувствованием душевного благополучия, которое рядом с ним становилось чем-то постыдным. У него не было облегченных задач. Он не ставил планку на высоту девяносто сантиметров, чтобы затем легко и с улыбкой взять ее под аплодисменты публики. Его планка стояла всегда высоко. И он брал заданную себе высоту.

Василий Шукшин — еще современность, но уже традиция. Мне нравился Шукшин-актер с

его непередаваемой эмоциональной остервенелостью. Я радовался тому, что он согласился сыграть в «Двадцати днях без войны» эпизод — рассказ летчика-капитана об измене жены. Но роль Лопахина в «Они сражались за Родину» оказалась его последней ролью. В Шукшине было то, что делает профессию кинорежиссера не просто и не только профессией. Его лицо — актера, режиссера, писателя — нельзя было ни забыть, ни спутать. В нем была человеческая, личностная, художническая определенность, отчетливость, вразумительность. У него было лицо: «одно лицо, а не флюгер».

Шукшин строил свои рассказы и свои фильмы не на историях, а на характерах. Каждый был у него характером и произрастал по своим законам. Он, может быть, как никто иной, дал в нашем кино образец истинно народного характера, народного героя, с его нескладностью, даже дремучестью, но и обязательно с его совестливостью и цельностью. Особенно близок мне в этом смысле его фильм «Печкилавочки»: человек показал Человека.

Вообще Шукшин еще раз напомнил ту, не всегда вытекающую из наших фильмов истину, что «людей неинтересных в мире нет». Все интересно в его героях, таких, на первый взгляд, далеких от распространенной на экране усредненной положительности. Потому что он любил и ненавидел вместе со своими героями. Потому что он мучился за них и вместе с ними. Потому что он стыдился подчас их правды, но никогда ее не утаивал.

●

Военная тема — одна из самых прочно традиционных в нашем кино, потому что это — наша самая нестихающая боль.

Война — это время нечеловеческих обстоятельств, в которых открывается сполна человеческое. Война — непридуманная драма, драма жизни, открывающая в человеке такие глубины, о которых он может в мирное время и не догадываться. Петр Вершигора говорил, как бы и в шутку и всерьез, что, по его наблюдениям, самая военная и героическая профессия на войне — бухгалтер. «Мирный» стереотип мышления этого даже не предполагает.

Война — это пробуждение человека. Экстремальная ситуация. Выяснение его пределов. Его хрупкости и его стойкости. Тот же Вершигора писал, что из вещей на войне больше всего страдают стекла, из животных — лошади, из людей — женщины. Война — это сгусток жизни. Здесь сразу обнаруживается, кто есть кто. Кто есть человек. Ибо на войне человек рискует и жертвует главным — своей жизнью.

В последнее время я работал над сценарием — о средних веках, — и меня вдруг поразили простые слова «века молчат». Время удаляется от нас и умолкает. Оно для нас уже не существует психологически. Оттуда нет голосов.

Великая Отечественная война — наше живое, кровоточащее время. Оттуда слышны крики «ура», и стоны, боль, ужас и радость. Мы потеряли в этой войне двадцать миллионов. В каждой семье сохранились свои горестные воспоминания о погибших отцах, мужьях, братьях, товарищах. Так неужели же мы позволим себе грешить неправдой об этом времени?

Мой отец, писатель Юрий Герман, который очень любил кино и много работал в нем как сценарист, рассказывал мне, что когда он собирал материал для книжки о военных врачах «Дорогой мой человек», по которой потом Иосиф Хейфиц снял фильм, живые герои, прообразы книги и фильма, просили, чтобы он показал их получше, покрасивее, с героической стороны. Эти славные люди не понимали свою истинную цену. Они полагали, что необходимо что-то додумывать, улучшать, фантазировать, чтобы они с т а л и прекрасны. А ведь они смогли «выстоять, когда и выстоять нельзя». Но они считали этот свой подвиг будничной работой, а не героизмом, полагали, что они недостаточно красивы и значительны для экрана.

Мне запомнился еще и такой рассказ отца. В войну он служил в Заполярье. Однажды в военном городке в местном Доме офицеров поставили правдивую пьесу о подводниках. Во время действия почти все подводники покинули зал. А потом приятель отца, подводник, вы-

говаривал ему как человеку, тоже ответственному за искусство: «Что вы, с ума посходили? Я вернулся из похода, меня бомбили, я на дне лежал, задыхался, вернулся на землю, ну, думаю, отдохну. Пошел с девушкой в Дом офицеров, а вы мне опять показываете, как я на дне лежу и задыхаюсь. Да пропадите вы пропадом!»

Движение военной темы в нашем кино — это приближение к правде. Каждое время диктует свою меру правды, и в этом его право и закон. Закон временной чуткости экрана, по которому фильм имеет свой час высоты, созвучия со временем. Боевые киносборники и фильмы военных лет сейчас во многом неловки своей прямолинейностью. Но так корректирует их наше время со своей дистанции. А тогда, в 1941 году, в них была своя правда — они были верой в нашу победу. Была жестокая ненависть к врагу и единственная необходимость — борьба и победа. А потому — необходимость в оптимизме, бодрости, спрямленности коллизий.

Когда я снимал первые варианты эпизода в «Двадцати днях без войны», где велся разговор об искусстве военного времени, они получались у меня смешными, сатиричными. Один такой эпизод, в котором я от этого не избавился, Константин Михайлович Симонов попросил выбросить. Тогда я от этого страдал, а сейчас я безмерно рад, что послушался Симонова. Фильмы надо судить по законам их времени. Военные фильмы не нелепы, как сейчас может показаться, а трогательны. Люди хотели, чтобы б ы л о т а к, чувствовали так, и фильмы это отразили. Облегчая, высветляя реальность, они помогали людям выжить. Они были необходимы. Их смотрели, любили, на них ходили десятки раз, как на наши фильмы уже ходить никогда не будут — в нас уже нет такой жизненной необходимости. Мы не воздух, которым дышат.

Время, удаляясь от военного, диктует нам меру реализма, диктует все более совестливое и неприукрашенное отношение к всенародному подвигу и к каждой человеческой жизни на войне. Как замечательно сказал Константин Симонов: «Войну не перевоюешь, а стало быть, надо говорить о ней правду». О ней не скажешь лучше. О ней нет причины говорить иначе. Дай бог сказать с в о е слово правды.

Наша непобедимость в том, что мы выиграли страшную войну, пройдя через такие испытания, которые кажутся непроходимыми. Мы выиграли именно такую войну и в такой войне оказались непобедимы. Все ведь было еще гораздо тяжелее, чем мы показываем на наших экранах. Я вспоминаю только отдельные детали из книжки Симонова «Штрихи эпохи», где он собрал рассказы очевидцев — рабочих военного завода в Ташкенте зимой 1941—1942 годов о жизни тыла: люди голодали, не было обуви (разутых носили в цех на закорках), спали прямо в цехе на полу, зарывшись в шлак, чтобы было теплее. Ходили черные, как негры, неделями не мылись. А основная рабочая сила была — женщины и подростки. Сейчас становится все более безусловным то, что подвиг именно в этом — в мере преодоления человеком невозможного, когда этого требует Родина, время, совесть, а не в «априорном героизме».

Лакировать это время сейчас, создавать легенды, имея за плечами т а к у ю п р а в д у, — непристойно. И наши лучшие фильмы о войне, наш золотой фонд — это уверенные шаги правды. В ней и заключена наша главная традиция.

Можно назвать десятки картин, которые сделали эти шаги к правде. Это «Судьба человека» С. Бондарчука, «Солдаты» А. Иванова, «У твоего порога» В. Ордынского, «Мир входящему» А. Алова и В. Наумова, «Баллада о солдате» Г. Чухрая, «И тогда я сказал — «нет» П. Арсенова, «Живые и мертвые» А. Столпера, «Был месяц май» М. Хуциева, «Они сражались за Родину» С. Бондарчука, «В бой идут одни «старики» Л. Быкова, «Вдовы» С. Микаэляна и многие, многие другие.

В каждой из них есть та правда, которая потрясает. «У твоего порога» — эпизод, когда солдаты, защитники Москвы, сибиряки, хотели посмотреть свою столицу, да так ничего и не увидели, потому что прошли ее под землей, в метро, и прямо отправились на передний край фронта. «Был месяц май» — это состояние

счастья победы, которое Хуциев выразил, казалось бы, ничем — через счастье же. До сих пор не понимаю, как это у него сделано. «Они сражались за Родину» — это Шукшин, орущий перед боем в окопах «вам возвращаю ваш портрет»; Тихонов — на предельном усилии атаки; повар, выпрашивающий у товарищей гранату, — все эти люди, которые, не отрекаясь от своей каждодневной суетности, открываются своими чистейшими алмазными гранями... «Мы все войны шальные дети, и генерал, и рядовой»...

Самым высоким взлетом правды для меня был фильм Столпера «Живые и мертвые». В свое время это был этап в развитии темы войны. Взлет мастерства, открытие героев, а значит, и актеров — Папанова, Глазырина, Лаврова, Табакова, Ефремова, Дубровина и многих других. Гражданская позиция художников в картине — потрясающего мужества и достоинства. Мне кажется, глядя эту картину, многие кинематографисты устыдились: почему же они до сих пор не говорили хотя бы часть этой правды. На этой картине я понял, ощутил жесткую зависимость мастерства от реализма, от меры постижения правды.

●

Природа кино — сходство с окружающим миром, жизнеподобие, слепок, зеркало, реальный мир в формах самой реальности. Мне кажется, кино не должно отрекаться от своей природы в слепом и неправедном желании «быть красивее». Искусство кино — свидетельство общего пути искусств, пути падения меры условности. Искусство и жизнь всегда испытывали одно и то же запретное желание «сломать границы» — войти в картину, как в жизнь, перенести жизнь на бумагу, холст, экран, ничего в ней не изменяя.

«Это не фильм, а сама жизнь». «Не жизнь, а просто кино». «Актер не играет, он живет». «Такая интересная женщина, ну, просто актриса»... Правда, техника кино позволяет снимать и так, что ни жизнь, ни себя не узнаешь. Но если ощутимы в нашем современном кино две тенденции — «Я так в и ж у мир» и «я так вижу м и р», то мне, бесспорно, близка вторая. Я ее последователь и поборник.

Для меня фильм — прежде всего свидетель и документ времени. И чувств человека во времени. Острота зрения, важность «всякой малости», достоверный лик жизни, а не собственный лик. Мне неловко, когда художник рассказывает о человеческой драме, а я вижу, что он что-то мастерит, изыскивает, ищет приспособлений. Это другая, противоположная, противопоказанная мне эстетика. Мне неловко, когда художник рассказывает о подвиге, о пытках с демонстративным мужеством, средствами киноискусства изо всех сил очищая и возвышая человека. Ну, что же возвышать подвиг, если и так ничего не может быть выше? Надо плакать вместе с героем или за него, надо любить его и жалеть, что ему больно, что он умрет.

Фильм не должен забываться и позволять камере кружить и туманить голову. Его мера условности — трезвее и реалистичнее изначально. Я думаю в связи с этим, что не всякая литература годится для экрана. Современный кинематограф готов при наличии режиссера огромного таланта к постановке Чехова и Толстого «без потерь», а что касается Гоголя и Достоевского, то, мне кажется, что нужен революционный взрыв в киноязыке, чтобы они обрели себя на экране. Ибо они, с их «фантастичностью», на мой взгляд, современному киноязыку не поддаются.

В действительном процессе жизни искусства два мира условностей — реалистический и романтический — постоянно взаимодействуют, переливая друг в друга свежую кровь. Наверное, это имел в виду Горький, когда говорил о Чехове, что он у б и в а е т реализм, доводит его до точки, до логического конца, до саморазрушения стиля. Сам Горький в раннем своем творчестве был родоначальником новой волны романтизма. Но я думаю, что в кинематографе еще не было своего Чехова, и ему пока рано страшиться исчерпанности реализма. Такой угрозы еще нет. Напротив, есть насущная потребность — и общественная и психологическая — продолжать двигаться в сторону реализма, в сторону правды. К этому всегда стремилось и будет стремиться наше кино.

Однако слово «правда» требует уточнения. Правда — как жизнеподобие экрана, схожесть с жизнью — это, на мой взгляд, необходимый, но самый первый и самый тонкий слой искусства экрана. Это просто точка отсчета, ключ к шкатулке. Ведь что такое достоверность, документальность, хроникальность, правда экрана? Это все пустое, если не знать, что ты хочешь сказать своей правдой. Хроника может лгать гораздо утонченней и изощренней, чем всякое другое кино, потому что мы согласны ей верить изначально. Тому примеров тьма. Я сам знаю историю одного такого грандиозного вранья, когда на Ленинградском телевидении смонтировали военную хронику как попало, отрезая части, которые придавали хронике другой, не нужный в данном случае смысл. Да к тому же озвучили эту ленту какими-то жалкими, приблизительными словами, специально пригласив для такого случая автора и актеров, произносивших эти слова.

Это — кощунственное отношение к человеку на экране. Страшный грех кино. Ведь если бы к этим солдатам на экране отнеслись как к людям любимым и единственным, то не посмели бы в их уста вкладывать свои слова, даже если допустить, что солдаты могли говорить нечто похожее.

То же и в игровом кино. Снимать под документ, под хронику — это еще не аргумент, не доказательство того, что ты снимаешь правду, только правду и ничего, кроме правды. В этом случае есть еще варианты: можно лгать сознательно, или по недомыслию, или оставаться на уровне внешнего жизнеподобия, на уровне расхожего стереотипа вчерашней правды, что, может быть, в кино на сегодняшний день — наибольшая опасность. Истинная правда — прежде всего — ломка стереотипа. Она не антураж достоверности — «как похоже». Правда — не узнавание, а потрясение, открытие, новый уровень знаний о человеке. Для себя свою профессию я определяю так: режиссер — это поиск оптимального выхода из создавшегося положения.

Настоящее искусство — это единственный вариант. Когда есть ощущение, что иначе сказать невозможно и не нужно. Такой я считаю режиссуру А. Тарковского. Есть люди, не приемлющие его фильмы, относящиеся к нему критически. Я принадлежу к числу его безоговорочных сторонников. Полагаю, влияние Тарковского на наш кинематограф — огромно. Своим «Рублевым» он перевел нас на «другую сторону улицы», повысил уровень кинематографической культуры, сделался необходимым для развития кино. Его фильмы — новое и мощное проникновение в мир человека. В них та «неразумная сила искусства», которая и есть подлинность искусства. Когда я вспоминаю не самые драматичные, словно проходные сцены «Рублева», передающие некое «предсостояние» души, — белый, еще не расписанный монастырь со слоняющимися без дела мастерами или поле гречихи, напоенное дрожащим гулом шмелей, во мне поселяется счастье: так это прекрасно и правдиво своей единственностью. Из глубины молчащего, отрешенного, удаленного во времени XV века — какие мелькнули живые, незабываемые характеры, какие актерские работы: Никулин, Быков, Бурляев.

Сопереживание его героям — максимальное. В моей жизни не было такого военрука, как в «Зеркале», но я уже все спутал, мне кажется, что был...

●

Мне всегда нравилось польское кино о войне времен «Пепла и алмаза». И нравится. Оно романтично и трагедийно. Наверное, в свое время мы испытали его сильное внутреннее влияние, недаром во время съемок «Двадцати дней без войны» воспоминание о польском кино было для нас как бы шлагбаумом: стоп! В эту сторону путь закрыт — польское кино! Фильм начинался прежде другим эпизодом. Я его снял, посмотрел материал и спохватился: кадр метафоричен, мужчины чуть мужественней, обстоятельства чуть сгущенней. Да это же польское кино! Другая, более условная мера правды. Для своего времени — достижение, сейчас — шаг назад.

Романтизирование — это в основном пройденная, но еще очень реальная болезнь. Правда жизни и проще и сложнее.

В стихах Константина Симонова о разведчиках есть слова:

И как последнее «прости»
На жданный и нежданный случай,
Им сказано: пора идти.
Чем проще сказано, тем лучше.

Вот так и хотелось снять картину. Чтобы сказано было только «пора идти». Но сказано как последнее прости, которое осталось невысказанным.

В финале раньше было снято: молодого лейтенанта, которого встречает Лопатин, тяжело ранят, он плачет, его несут на носилках, потом он умирает и под проливным дождем долго стреляет батарея. Константин Михайлович Симонов предложил другой финал: лейтенанту не обязательно было погибать. Проще, похожее было пережить этот обстрел и идти. Идти дальше, через войну. Проще, а потому — лучше.

Я и сейчас сожалею о том, что мы сняли эпизод, где старуху заваливает разрушившийся дом в Сталинграде, а в это время ее фотографируют. Это уже исключительность. В Сталинграде погибали тысячи, а фотографировали редко. Кино нужно мысленно прожить и вспомнить, представить, как это было на самом деле обычно.

Хотелось передать ощущение: мы там были, шли по этому берегу моря, в этом поезде ехали. Хотелось поймать верную интонацию. Интонацию обыденного, которое и волнует. Герой — Лопатин, мятый, невзрачный, вроде незаметный. Его любовь в грязном озябшем городе зимой. Южный город зимой не годится для жизни, а уж тем более для любви. Здесь все — вопреки.

Что значит снять войну достоверно? Найти людей нужного возраста, постричь «под сорок второй год», одеть «под сорок второй год», заставить пройтись по грязи и снимать «под хронику»? Но так ничего не получится. Мне кажется, нужна внутренняя созвучность лиц и глаз обстоятельствам. Мы прежде всего отбирали лица, которые, как говорится, царапали душу. И даже заставляли их в какой-то момент, хотя это не принято, смотреть в камеру. Тогда казалось, что эти глаза заглядывают тебе прямо в душу. Скажем, отступающие люди — это не просто поход по грязи. Это люди в определенном состоянии. Самое трудное было — найти лица, которые чем-то притягивают, задевают, занимая на экране секунды, — запоминаются. Каждый.

Когда Никулин и Гурченко долго гуляют по городу, а затем садятся в трамвай, и с ними происходит нечто, вроде бы была нужна музыка, скрипки. Но роль этих скрипок мы отдали тем семи людям, которые сидят в трамвае, едущем навстречу, и смотрят в окно. Семь лиц — они и должны были выразить преднастроение героев, хотя каждый занят своим и даже смотрит задумчиво-туповато, как обычно смотрят в трамвае.

В картине вообще нет музыки. Мы приглашали композитора, но в дальнейшем от музыки отказались. Лица картины — это и есть ее музыка. Я — не противник музыки на экране в принципе. Но каждый фильм должен звучать по-своему, в зависимости от его замысла. Музыка Вивальди в фильме И. Авербаха «Объяснение в любви» — важная часть образа всего фильма. В «Двадцати днях без войны» музыка была бы катастрофой. Усиливать истинное страдание не нужно. Когда хоронят близкого человека — оркестр невыносим. Не нужны допинги, чтобы страдать по нем.

О «Двадцати днях без войны» писали, что фильм напоминает хронику военных лет, а между тем фильм снят совсем иначе. Нет тряски камеры, бесформенных композиций, когда вдруг в кадр влазит, например, стенка, коротких монтажных кусков. Напротив, он снят очень длинными, слишком длинными планами. Монтаж фильма страшно растянут. Где нужно обычно ставить пять метров, мы ставили пятнадцать. И вообще монтировали по принципу три метра — длинно, пять — невозможно, восемь — то, что нужно. Эта затянутость тоже создавала подспудный музыкальный ритм картины. Скажем, отъезд Лопатина из Ташкента — длинная панорама, где ритмично построены остающиеся, исчезающие навсегда грузовики, костры, солдаты, двое ребят, собака, воинский эшелон, санитарный поезд, санитар, машущий рукой. И все это, с чем расстается Лопатин и в чем для него послед-

ний след этих прожитых дней без войны, след этой любви вопреки в южном городе зимой, завершает паровозный гудок — как крик, как прощание, как «все». И долго бежит за поездом какая-то девочка... Важно ведь не то, что Лопатин уезжает, а что он чувствует, когда уезжает. «И как последнее «прости», им сказано: пора идти».

Когда оператор Валерий Федосов снимал эту сцену, я ходил рядом и бормотал ему в ухо, чтобы создать внутреннее самоощущение ритма: прощай, машинист, прощай, паровоз, прощайте, ребята, прощай, грузовик, прощай, девочка... Я даже некоторые эпизоды пытался кадровать в интонации, похожей на стихи:

Вагон был такой, как тогда,
Так же он поскрипывал, как тогда.
У окна стоял лейтенант.
И казалось, сейчас он освободит место
И рядом с ним, Лопатиным, окажется эта
женщина...

Ведь сценарий «Двадцать дней без войны» написан Константином Симоновым, прозаиком и поэтом. «Двадцать дней без войны» — не поэтическое кино. В нем, как мне кажется, просто усилена интонация, ибо история видится не автором, а глазами героя. Если вспомнить прозу Константина Михайловича, то, к примеру, эпизод смерти Мишки из «Живых и мертвых», когда он рвал письма и они летали над ним, уже мертвым, для нас в военных эпизодах «Двадцати дней без войны» был стилистическим ключом. Проза ли это, поэзия ли — я затрудняюсь сказать. Наверное, и то и другое.

Достоверная жизнь человеческая и правдивое повествование о ней состоят из прозы и поэзии. Только поэзия, как в жизни, так и на экране, встречается реже, потому она и требовательнее. Она требует совершенной формы, ибо это особое состояние души.

Проза может быть написана и снята небрежно, ее может спасти сюжет, информация, знание дела. Несовершенная поэзия — непростительна. Ее ничто не спасает. Мы ведь не можем сказать: стихи плохие, но автор умный. Берешься за поэтическое кино — оно должно быть совершенным. И в нашем кинематографе такие авторы есть. Я могу назвать Т. Абуладзе с его «Мольбой» или М. Кобахидзе, его фильм «Зонтик». Поэтическое кино — это редкое искусство, мне недоступное.

Делать поэтическое кино — значит, быть поэтом. Но беда в том, что поэтическое кино, очевидно, полагается некоторыми авторами самой легкой работой, которой можно заменить прозаические человеческие отношения — замашешь камерой или снимешь с парашюта, или в воде, через брызги, или рапидом — и вот она, поэзия. Когда «поэтизация» заключается в очищении кадра от жизни — это невыносимо. Как пишет Давид Самойлов: «С постепенной утратой зренья все мне видится обобщенней». Кроме того, и сама поэзия внутри себя имеет разную меру приближения к фактуре действительности. Мой любимый поэт Твардовский пишет:

Я убит подо Ржевом
В безымянном болоте
В сорок третьем на левом
При последнем налете.
И во всем этом мире
До конца его дней
Ни петлички, ни лычки
С гимнастерки моей.

Да это же точная информация, документ с фронта, докладная записка в штаб армии, выписка из солдатского журнала! Поэт, кажется, занят только точностью примет. Он не говорит: я поэт, я автор, я вижу так. Но есть, прежде всего, уровень сопричастности происходящему. Ослепительное, смертельное приближение к своему герою. Я убит подо Ржевом... Кто «я»? Поэт? Солдат? Вот это и есть подлинное обобщение. И редчайшая поэзия. Единственный вариант.

●

Главная интонация картины — по-моему, актер. Главный герой. К нему нужно подбирать всех остальных и все остальное. И проверять, что слаживается с ним, а что — нет, решительно отбрасывая последнее.

Наше кино — это могучая актерская школа реализма. Но в кино, к сожалению, всегда есть возможность эксплуатировать актера, одну его краску. Иные режиссеры обнаруживают не актера, а некий человеческий тип. При таком подходе актер нового больше ничего не даст, ибо происходит не открытие актера,

а одноразовое обнаружение типажа. В дальнейшем актер только эксплуатирует самого себя, повторяя себя в разной одежде и гриме, образуя повторениями деперсонализованный стереотип. Даже сами актеры привыкают к тому, какими их хотят видеть режиссеры, и их силы увядают. Есть и режиссеры очень хорошего профессионального уровня, которые соколиным глазом видят, что им от актера нужно, и умеют «выбрать» из актера это необходимое. Так возникает удачная роль, на высоту которой актер больше уже не восходит.

Актерский режиссер рождает актера. Рождает не однажды, не для этого только фильма, на долгую жизнь в искусстве. После такого режиссера актер плывет по широкой реке. Как это происходит — объяснить трудно.

Я наблюдал это чудо не однажды в театре Товстоногова. Происходит какой-то скачок, переход количества в качество. Режиссер как бы внезапно находит вместе с актером рисунок, который прирастает и становится «элементом брожения». В актере разверзаются пучины, бездны, открывается новый пласт, с которого он острее, эмоциональнее играет и то, что играл прежде, и, конечно, новые свои роли.

Владислав Стржельчик и до спектакля «Три сестры» был хорошим актером. Но внезапно на репетициях спектакля «Три сестры» он преобразился. В какой-то момент они сошлись — Товстоногов и Стржельчик, случился взрыв — рождение иных граней актера. Это увидели все: словно прорвалась плотина. Сыграв привычного к покорности, робкого и несчастного учителя Кулыгина, этого чеховского Башмачкина, Стржельчик открыл в себе новые актерские краски. Кирилл Лавров в «Четвертом», которому Товстоногов дал острохарактерный эпизод, не больше, тем не менее открыл в себе некий клапан, после чего стал и свои прежние драматические роли играть сложнее, обнаженней, глубже.

Традиционная актерская школа в нашем кинематографе — это школа Сергея Герасимова. Можно сказать, что современное актерское кино в большой степени — герасимовское. У иного режиссера — один-два крестника в кино. У Герасимова — целая школа. Достаточно вспомнить только один его курс, исполнявший «Молодую гвардию».

Рождает актеров Иосиф Хейфиц. От него пошли и Вера Марецкая, и Николай Черкасов [1], и Алексей Баталов, и Ия Саввина, и многие другие. Рождение режиссером актера — это открытие правды времени, персонифицированной в актере. Совпадение с «чувствованием» времени. Совпадение эмоциональное, нравственное, мировоззренческое. Приближение к правде. Когда появился Михаил Ульянов, словно впервые на экране в фильме Алексея Салтыкова «Председатель», мы были потрясены уровнем правды фильма и актера.

Режиссер открывает актера тогда, когда угадывает его необходимость именно сейчас, когда он чуток к реальной жизни. Наверное, это вообще закон появления художника. Пушкин мог появиться вместе с декабристами, а не при Петре Первом.

Так, Хейфиц «угадал» Баталова в фильмах «Большая жизнь» и «Дело Румянцева», и он стал на долгое время правдивым и нравственным лицом экрана. Так, Чухрай угадал в «Сорок первом» Олега Стриженова, который тоже имел свой звездный актерский час. Так переживает сейчас второе рождение отличная актриса Людмила Гурченко. Многие сокрушаются о ее судьбе в кино, о даром прожитых, не актерских годах, о том, что не замечали, не видели ее драматического дарования. Да нет же! Почему не замечали? Замечали, видели. Ведь снялась же она очень хорошо в фильме Венгерова «Рабочий поселок». Просто раньше было не ее время. Она обогнала время, и ей пришлось подождать. Мера ее драматизма и правдивости стала понятна, созвучна только сейчас.

Актер все последовательнее проверяется сегодня экраном на умение существовать в кадре длительно. И быть интересным зрителю. Актерское время в кадре все удлиняется, и мастерство актера становится все более зависимым и связанным с личностным миром, с эмоциональной «разностью», спонтанностью.

[1] Напоминаю: работу с этими актерами вели двое — И. Е. Хейфиц и А. Г. Зархи.

На пробах «Двадцати дней без войны» мы пробовали не актера как такового. Что пробовать известных актеров — посмотри их в чужих фильмах, в крайнем случае просто порепетируй. Мы пробовали другое: может ли, например, актер выдержать на экране монолог в триста метров? Может ли заставить себя слушать не тридцать, а триста метров, существовать в таком метраже и быть не скучным, не надоесть на едином крупном плане? Не всякий даже очень хороший актер это умеет. Алексей Петренко — мог. У него в фильме длиннейший монолог, в котором его герой, военный летчик — человек и страстный и несчастный, он и жалок и опасен, и жлоб откровенный. Мы так его и пробовали: один кадр — триста метров. И проба нас убедила.

Кому-то Никулин в драматической, не комедийной роли может и не нравиться. Я считаю: его актерское исполнение, его умение быть органичным находится на уровне, на котором может оказаться только персонаж, снятый скрытой камерой. На мой взгляд, без Никулина, с любым иным артистом, наша картина бы развалилась, все стало бы отдельными вставными номерами — актерскими или типажными, и невозможной стала бы вся стилистика, построенная на слиянии сцен, кажущихся странными, с подробной, выходящей часто на первый план несыгранной жизненной средой. Соединить все это смог, на мой взгляд, только Никулин своей неяркой (намеренно неяркой — артист он очень яркий) игрой. На мой взгляд, такие выигрышные эпизоды, как монологи Алексея Петренко или Лилии Ахеджаковой, могли войти в картину не как вставные номера только благодаря Никулину.

В современном артисте как в главном компоненте нашего искусства важно не просто мастерство, не чистый профессионализм, не четкое знание «как», а мера эмоциональной искренности, откровенности, незащищенности даже.

Актерская школа в нашем кино сегодня, наследуя традиции кинематографа прошлых лет, наших мастеров, развивает эти традиции. Сегодня можно назвать не просто хорошие актерские работы, а подлинные открытия характеров.

Таким открытием характера стала панфиловская Инна Чурикова. Уже первая работа актрисы в картине «В огне брода нет» была ошеломляющей. Это было чудо. Вся картина была как бы продолжением, воспоминанием и открытием одновременно. О традиционной для нашего кино теме, о революции, Панфилов рассказал с безоглядной любовью, с могучим темпераментом. Это революция — как ее видели фильмы и книги двадцатых годов. Режиссер словно на коне проскакал! А интонация картины задается ее главной героиней — Чуриковой, с магнетизмом ее эмоциональности, с возвышенностью, чистотой и правдой ее страстей. Это актриса, открытая на взлете, на совпадении ее чувств с чувством времени. Оттого и вся картина совершенна по форме.

Считаю чрезвычайно плодотворной для современной актерской школы работу в кино Отара Иоселиани, Андрея Смирнова, Виталия Мельникова, Ильи Авербаха. «Чужие письма» Авербаха представляются мне самыми живыми и необходимыми шагами сегодняшнего кино, ощутимыми шагами эстетики правды. Фильм мне чрезвычайно дорог уровнем проникновения в людские души. Это тончайшие характеры. Здесь не только открытие нового характера и нового актерского дарования — удивительный дебют Светланы Смирновой, но и открытие актеров прославленных, известных. Думаю, летчик в «Чужих письмах» — лучшая роль Олега Янковского, актера, плодотворно и интересно работающего в последнее время во многих фильмах.

Вообще, в картине много пластов, этажей. Фильм сделан на уровне настоящей правды. Все, что есть в человеке, режиссер о нем сказал. Глядя такой фильм, хочется думать не об актерах, а о героях. Об актере забываешь. Он сливается для тебя с персонажем, о героях думаешь как о живых людях. Додумываешь их судьбу и то, как дальше сложится жизнь каждого. Ловишь себя на том, сколько еще фильмов можно было бы снять внутри этого кино — и о летчике, и о матери Зины, и о ее брате, и о художнике...

Фильм — процесс, в котором ты выясняешь для себя что-то новое. Выясняешь заодно и себя. Один писатель говорил мне, что настоящим профессионалом может считаться тот, кто может написать и стихотворение, и рассказ, и роман и еще — сделать перевод. В этом профессия. Я думаю, он был глубоко неправ. Художник не может делать все. Искусство его не в том, чтобы говорить на разные голоса, а чтобы иметь свой голос. Другое дело, что ты сам меняешься во времени и со временем и, надо надеяться, — становишься взрослее и мудрее.

Время от времени, особенно перед новым фильмом, я перечитываю то лучшее, что написано моим отцом.

Десять лет назад я побоялся приблизиться к лучшим его повестям — «Подполковнику медицинской службы», «Лапшину», «Жмакину» или «Рассказам о Пирогове». Хотя, когда отец был жив, он уговаривал меня попробовать сделать в кино именно эти вещи. Тогда я взялся за наиболее слабую его повесть. Сейчас, по прошествии многих лет, мне очень хочется поставить его повесть «Лапшин» — это история прекрасного доброго человека, милиционера по профессии, который влюбился в артистку. А она так и не узнала, что он ее любил. Это история о несчастной любви, прекрасная и талантливая, как все лучшее, что написал Юрий Герман.

Сейчас я надеюсь снять еще одну картину с Константином Симоновым — «Экипаж», историю экипажа танка Т-34, точнее, многих таких экипажей на войне и в первые послевоенные годы.

А потом — «Лапшина». Мне почему-то кажется, что я ощущаю, как это сделать, как никто другой, — ощущаю не только то, что написал отец, но и то, что он думал, что чувствовал, что осталось за границами повести. Мне кажется, что его любовь, бережность к людям, его героям, мне дано почувствовать, а это колоссально важно в работе. Мы чувствуем жестче, чем отцы. Но правду отцов — храним. В ней истоки нашей нравственности — творческой и человеческой.

Нравственным началом на нашей студии «Ленфильм» был Григорий Козинцев. Его очень не хватает. Он был признанным мастером и при этом человеком нелицеприятным. Мог сказать и говорил другому режиссеру всю правду без скидок на обиды. И уже трудно было, даже невозможно, после уничтожающей оценки Козинцева думать: а я все равно снял талантливую картину. Мастера старшего поколения помогали и помогают нам, так что мы даже считаем это как бы естественным, само собой разумеющимся. Мы ведь знаем, что Герасимов или Хейфиц пойдут и поговорят о тебе и защитят. Найдут время и силы. При этом вот что странно. У нас нет привычки обращаться за помощью к своим сверстникам, хотя среди нас тоже уже есть люди заслуженные. В нас есть равнодушие и холодность. На «Ленфильме» сейчас ощутим элемент режиссерского братства, но настоящей привычки к нелицеприятному разговору — нет. Мы все хорошо знаем, что правда в отношениях и оценках необходима как человеческий и творческий критерий. Но мы отводим глаза, мы — умные: лучше я его похвалю, на что ему моя правда, все равно он с этой правдой лучше снимать не будет. А художнику надо, чтобы кто-то сказал ему правду. Кто-то, кому ты веришь. Козинцеву верили, хотя он был беспощаден.

Существует странная «шагреневая кожа» в жизни художника. Такая ловушка для самого себя. Дай, думает, сниму сейчас как-нибудь, для денег, для упрочения положения, а потом уж буду снимать по-настоящему. Я наблюдал это уже несколько раз. «Как-нибудь» — значит, режиссер в своем мозгу спрямляет сложные человеческие отношения. Так он года два «поспрямляет», а потом уж, смотришь, не может делать ничего другого — в мозгу образовались устойчивые связи стереотипа.

Так, один из наших студийных режиссеров, человек способный, не взял на картину прекрасного оператора, прямым текстом сказав ему: понимаешь, мне сейчас нужно по-быстрому лудить картину, а ты будешь мне мешать

своими художествами. Это, как правило, начало конца. И наоборот, если режиссер сохраняет внутреннюю цельность и нравственность, он даже без выдающихся данных работает хорошо.

Для нас не так уж трудно быть нравственными, потому что это не просто наше идеальное желание. Нравственность существует вокруг нас. Она в традициях русского и всего советского искусства. У нас огромная страна, прогрессивный общественный строй, умная интеллигенция, замечательный народ. Кино наше идет рука об руку с обществом, не оглядываясь на него высокомерно и не плетясь у него в хвосте.

И все же между реальной жизнью и сегодняшним экраном существует разрыв, расстояние, которое нам надо сократить. Это сложная проблема, в ней много аспектов. Многое не только от нас, художников, зависит. Многое вообще может решаться лишь с небольшой временной дистанции. Но для нас это все та же проблема п р и б л и ж е н и я к п р а в д е.

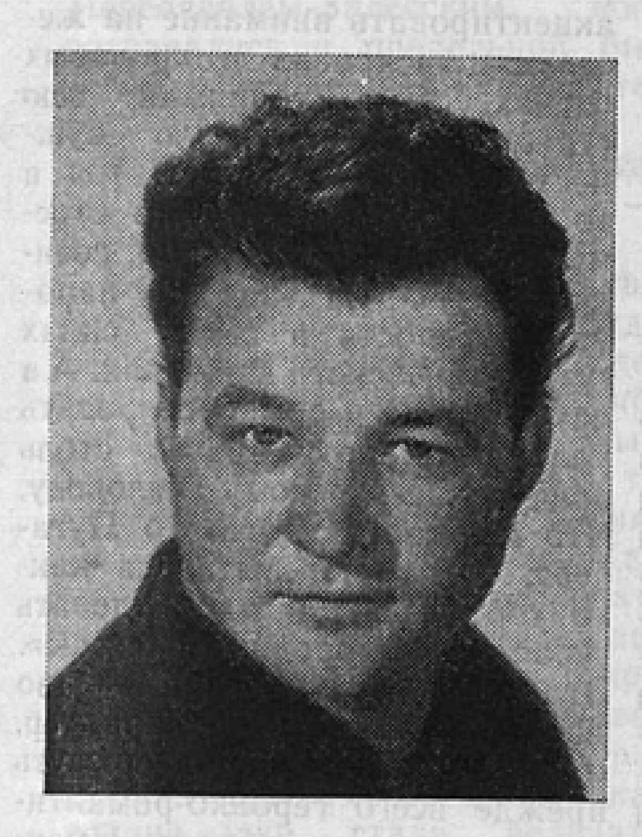
Зритель наш становится взыскательнее. Разнородность классов сужается. И все же зритель очень неоднороден. Привычка к стереотипу у него сильна. Жажда романтизации, украшения жизни — тоже, ибо труден, мучителен путь правды и познания и сладостен путь легенд.

И хотя нам не грозит кассовое несчастье Запада, — искусство у нас поощряется, — нам нужно, не идя у зрителя на поводу, думать о нем, будущем. Фильм, который не смотрят люди, — это парадокс. Фильм «Двадцать дней без войны» неважно прошел в прокате. И мне это горько. Я об этом думаю. Мне ведь казалось: раз это мне близко, значит, должно быть близко и другим. Но для меня — это время моих детских воспоминаний, а для зрителя до тридцати лет — основного контингента кинотеатров — это уже время вне его личного опыта. Для восприятия это важно. И все же я верю, что наш зритель эмоционально прошибаем, если мы будем настойчивы и бескомпромиссны в нашем движении к правде. Успех «Рублева» при повторном прокате подтверждает это.

Молодые кинематографисты сейчас находятся в хороших условиях. Способных людей отыскивают, любят, холят, ласкают, носятся с ними. Стоит хоть немного проявить себя, и человек получает работу. Как мы все рады, когда появляется способный режиссер... Хотя это бывает и редко.

Я не верю, не разделяю ту точку зрения, что кино приходит в упадок, что вот, мол, было кино, а сейчас... Это, на мой взгляд, не так. Если ориентироваться не на общий уровень, который всегда был примерно одинаков, а на наши достижения и удачи, то видно, что наш кинематограф не утрачивает, а набирает высоту, умнеет на глазах. И это его завоевание — завоевание нашего времени, нашей нравственности.

Ленинград



Алексей Салтыков

Ищу сильный характер

Стоит только обратиться к историческому материалу, как сразу начинают сыпаться вопросы: «Почему такая трактовка событий, а не другая? Почему этот период, а не тот?» и т. п. Но для меня лично чисто историческое исследование не может быть главной целью. Мною движут совсем иные помыслы.

— Какие же?

— Вот об этом давайте поговорим. Для меня конкретное историческое время — его приметы, особенности — вообще не является определяющим в работе. Я готов заниматься прошлым, настоящим, даже будущим, но только при одном условии: если данное время выдвигает и позволяет исследовать сильного и мужественного героя, который способен на активное, преобразующее жизнь многих деяние. Героя, который, пусть порой ошибаясь, все же неукротимо пробирается сквозь исторический бурелом, желая расчистить дорогу людям, идущим вслед.

Если такой герой есть, если драматургия дает возможность по-новому взглянуть на сильную, волевую личность, увлекающую за собой людские, народные массы, то сразу же говорю: «Материал мой!» Так было со сценарием Ю. Нагибина «Председатель», где меня привлекла фигура Егора Трубникова.

Так, неотступно, еще со студенческой скамьи, притягивает к себе роман А. К. Толстого «Князь Серебряный», по которому несколько лет назад я написал сценарий; так сразу показался мне близким, «моим» сценарий Э. Володарского «Емельян Пугачев».

— Однако, как бы ни был свободен художник в своем поиске сильной натуры, волевого героя, историческая дистанция между Трубниковым, действовавшим в годы послевоенного восстановления, князем Серебряным из эпохи Ивана Грозного и Емельяном Пугачевым, видимо, требует в каждом конкретном случае глубокой художественной коррекции в трактовке образа, многих и многих социально-исторических уточнений...

— Тут вы забегаете вперед. Я, разумеется, вижу, что при существенной для меня общности страстных, темпераментных, горячих, в чем-то неуравновешенных натур, все названные персонажи далеко отстоят друг от друга. И, если говорить о Пугачеве, то, конечно же, мы всячески старались укоренить этот характер во времени. Мы тщательно изучили множество источников, начиная с редчайших изданий, вроде книги «Ложный Петр III, или Жизнь, характер и злодеяния бунтовщика Емельки Пугачева», напечатанной еще в 1809 году, и кончая последними работами советских историков.

Ведь главное, к чему мы стремились, это понять характер Пугачева в его связи с эпохой и народным сознанием, этой эпохе присущим. Иначе просто не ответить на вопрос, что же выдвинуло Пугачева и предопределило его восхождение на историческом небосклоне в качестве руководителя невиданного до той поры по размаху и значению народно-освободительного движения. Было бы смешно представлять превращение безграмотного донского казака в «императора Петра III», в любимого народом вожака случайностью, не уяснив подлинной сути и первопричин этой метаморфозы.

Согласно замыслу и опираясь на исторические документы, мы попытались объяснить ее так. Успеху Пугачева, видимо, немало способствовала распространенная на Руси в XVIII веке полумистическая идея самозванства, выражавшая веру народа в справедливого крестьянского царя. Наивная пока надежда на грядущие перемены, на избавление от непосильных жизненных тягот.

Пугачев оказался тем человеком, которому было по силам, «по характеру», воплотить эту стихийную мечту о справедливости, о воле, о народном заступнике. И именно поэтому он стал личностью и с т о р и ч е с к о й. Исходя из такой трактовки образа, мы попытались построить рассказ

о Пугачеве, привлекая не только строго проверенные факты, но и тот богатейший фольклорный материал, те народные предания и легенды, которые родились в период пугачевского восстания, сопутствовали ему и выражали самый его дух.

При этом мы стремимся опираться в нашем понимании образа на классические трактовки — скажем, пушкинскую в «Капитанской дочке», где дан тонкий психологический портрет Пугачева. По возможности мы стремимся развить сказанное прежде.

Для нас еще очень важно показать процесс зарождения пугачевского движения. Без этой «постепенности» невозможно передать масштаб подлинно крупного исторического явления.

А. И. Герцен писал, что народ туго и не скоро восстает, он не играет, не шутит переменами, он так беден, что долго не рискует последним, его восстание глубоко выстраданное.

Вот эту неспешность русского человека во всяком деле, этот медленный, но мощный «раскрут», эту из глубины души идущую страсть к свободе, к воле, мы и стремимся донести до зрителя.

Не сразу обретает свою судьбу Емелька Пугачев, бежавший из Казанского острога, куда был посажен за «дезертирство»... Для нас с этой точки зрения очень важна сцена у старца Филарета, у которого оказывается Пугачев после побега и который рассказывает незнакомцу поверие о чудом спасшемся Петре III. Существен и разговор Пугачева со случайным попутчиком Степаном Оболяевым, которому Пугачев впервые сообщает о том, что он и есть царь Петр Федорович. В этих сценах должен проясниться путь душевного возвышения героя, путь от Емельки Пугачева к выдающемуся народному герою. Иначе все последующие, стремительно разворачивающиеся и яркие события фильма — поход на Москву, военные неудачи, предательство старшин, пленение Пугачева ими, — могут быть восприняты поверхностно, вне внутреннего содержания, определяющего значение этих событий.

Своеобразными полюсами сюжета должны стать сцены «Умет Оболяева» и «Осада Оренбурга». В первой — зрители увидят Пугачева в минуты его триумфа.

Убедив в своем «царственном» происхождении Степана Оболяева, Пугачев убеждает в этом и казаков, настороженно встретивших весть о прибытии царя.

Случай помогает Пугачеву. К умету неожиданно приходит сотник Скворин и, аттестуя Пугачева как беглого «вора», начинает мутить против него народ. Ударом ножа Пугачев убивает сотника, энергично и властно провозглашая: «Руби столбы — заборы сами повалятся!» Грозная сила Пугачева покорила казаков и убедила их в праве этого человека называться царем. Но характер первой победы героя определяет в какой-то степени и характер поражения Пугачева при осаде Оренбурга. Неудача выявила те недостатки, которые были присущи могучему народному восстанию с самого начала и которые впоследствии привели его к гибельному концу. Бурная, практически неуправляемая стихийность движения сочеталась с ограниченностью и узостью сознания большинства пугачевских старшин, а в какой-то степени и Пугачева. Как следствие — отсутствие дисциплины, военные просчеты и неопределенность конечных целей восстания.

— Однако восстание под предводительством Пугачева, как известно, имело и другие теневые стороны. Я имею в виду жестокость и кровавые расправы, которые чинил Пугачев над своими врагами.

— Да, но ведь ярость, ожесточение в борьбе, которые проявляли работный люд, национальные меньшинства — все те, кто шел за Пугачевым, объяснимы. Да и как не понять гнева народного! Могло ли быть иначе, когда после томительно долгого, невыносимого гнета вдруг представилась благословенная возможность хоть один раз глотнуть свободы, распрямить спину, встать во весь рост. Так что мы не старались акцентировать внимание на жестоких расправах и кровавых сценах. Ясно понимая всю страшную, трагическую сущность стихийного бунта, мы в то же время сознательно стремились подчеркнуть иную, созидательную, рождающую у народа уверенность в своих силах суть пугачевского движения. А в чем-то даже и романтизировать удаль и широту чувств, столь присущую русскому человеку. Что же касается самого Пугачева, то мы не пытались както «обтесывать» или одевать героя в «благородные одежды». Это истинно русский — во всех проявлениях — характер, и нам хотелось подчеркнуть прежде всего героико-романтическое звучание образа. Именно этим объясняется приглашение на главную роль Евгения Матвеева, который умеет сплавить воедино масштабность постижения характера и мягкий, полный обаяния лиризм.

Восставшему народу и его вожаку противостоит в фильме Петербург как символ императорской власти. Город, само появление которого на русской земле постоянно напоминало о деспотизме самодержавия, его породившем. О рабстве людей, отдавших свои жизни строительству прекрасного города, к которому народ долго питал враждебное чувство. В этой совершенно как бы не русской, чужой, холодной столице, за тридевять земель от

Урала подписывались указы, решались судьбы миллионов безвестных людей. В этот оплот самодержавия, этот роскошный и ослепительный Петербург начинают поступать страшные вести о взбунтовавшемся яицком казачестве.

Петербург и стан восставших в фильме отличаются и по изобразительному решению, предложенному художником С. Волковым. Казацкие городки, которые были специально выстроены для нашей постановочной группы под Минском и Переславлем-Залесским, воссоздавались с предельной бытовой достоверностью. Хотелось сделать их обжитыми и привлекательными для зрителя, Петербург же, напротив, — холодным и отталкивающим.

Если в начале правительство не придавало сколько-нибудь серьезного значения выступлению Пугачева, именуя Пугачева не иначе, как «известный вор, злодей и самозванец», то в скором времени дело приняло неожиданный оборот. Как известно, государыня императрица Екатерина II стала добиваться любым путем мира в войне с Турцией. Ей оказались нужны войска для борьбы с человеком, которого Екатерина уже стала величать смелым и решительным и даже своим личным врагом.

Противостояние Петербурга и пугачевцев мы старались показать предельно напряженным — это две силы, сошедшиеся в непримиримой схватке. И Петербург поэтому должен явиться в фильме страшной, реальной силой. В изображении Екатерины и ее окружения нам хотелось избежать элементов карикатуры и шаржа, которыми прежде в изобилии наделялся на экране царский двор. Работая над образом Екатерины вместе с актрисой Вией Артмане, тонко чувствующей психологическую природу характера, мы не стали искать внешнего сходства, старались уйти от подражания хрестоматийно-известным портретам, ради того чтобы укрупнить в образе черты высокообразованного, прозорливого и умного политика. Мы стремились представить Екатерину II подлинно просвещенной властительницей, превосходящей Пугачева в умении править. Но тем острее, контрастнее должна, по нашему замыслу, проявиться столь важная для фильма тема нравственного превосходства Пугачева и тех, кто шел за ним.

Интервью вел В. Абросов



Лидия Смирнова

Цель — правда жизни

Начиная работу над новой ролью, всегда испытываешь и волнение и надежду — ведь предстоит прикоснуться к человеческой судьбе. Как же сделать так, чтобы не повториться, как остаться до конца честной, как, наконец, преодолеть превратности съемочного процесса, который, к сожалению, нередко обрекает актера на борьбу с множеством неурядиц. И как часто — что греха таить? — мы, актеры, не выходим из борьбы с этими неурядицами победителями. Вот почему порой, когда зритель, ничего не знающий о съемочном процессе, радостно принимает твою работу, провозглашает успех и благодарит от всего сердца создателей фильма, ты, актер, испытываешь неудовлетворенность, а то и неловкость.

Трудно сейчас предугадать судьбу нового фильма студии «Казахфильм» «Возвращение сына» (сценарий В. Черныха, режиссер Ш. Бесембаев), который скоро появится на экранах. Я сыграла в нем главную роль — деревенской женщины Евдокии. Она, потерявшая в годы войны и мужа и — во время эвакуации — своего трехлетнего сына, неожиданно находит его спустя много лет уже совсем взрослым, воспитанным приемной матерью-казашкой. Сама по себе тема фильма, история, положенная в основу сценария, горькая судьба одинокой женщины, отчаявшейся вновь обрести сына, — все это не может не волновать. С волнением я приступила к работе еще и потому, что для меня военная тема всегда была, есть и, вероятно, останется темой неисчерпаемой. Сколько сложнейших жизненных проблем собрано войной в один узел. Сколько сказано войной о женском характере, о женской доле!.. Молодая женщина, оставшаяся вдовой... Мать, потерявшая сына... Одиночество матери, оставшейся на старости лет без поддержки, без близкого человека. Так и у моей Евдокии. А вдовы, выходившие своих детей, воспитавшие их без отцов, заменившие детям отцов. Вдовы, которые гнали прочь новую любовь во имя детей... И, может быть, тяжелее всего было женщине деревенской, взвалившей на свои плечи все

бремя крестьянского хозяйства, придавленной этим непосильным грузом. И все-таки несломленной. Я вообще люблю деревню, деревенских женщин. Сколько в них порой нерастраченного глубокого чувства. Как у Евдокии...

Мне эта героиня была настолько интересна, что хотелось рассмотреть ее жизнь шире, глубже, передать пронзительнее, как бы подготовив тот кульминационный момент, когда она получает письмо своего уже взрослого сына. Наш фильм с этого момента и начинается.

Мне же хотелось, пусть и на малом временно́м отрезке, но рассказать о том, как жила Евдокия до письма, чтобы подчеркнуть, чем были для нее эти одинокие годы, когда она замкнулась в горе, отошла от людей, погрузилась в себя, в свою тоску, и может быть, даже в какой-то степени опустилась морально. Тогда, мне кажется, с новой, неожиданной силой прозвучал бы на экране и эпизод с письмом — от живого, такого необходимого ей сына. Тем интереснее было бы исследовать ее возвращение к полноценной жизни. Это, убеждена, придало бы характеру больший драматизм, подвело бы к кульминации роли закономерно. При таком решении с еще большим правом можно было бы говорить о подлинно новом рождении этой старой женщины. Казалось бы, все уже позади, и вдруг — происходит обновление, потрясение от радости встречи.

И трагический финал — измученное сердце не выдерживает, и героиня умирает, видя перед собой вновь обретенные родные глаза сына.

Жаль, что в силу целого ряда обстоятельств мне не удалось в процессе съемок сыграть «предысторию» событий, психологически подготовить зрителя к самой встрече с сыном. Но все же в картине есть несколько сцен, которые мне дороги. И прежде всего это сцена предсмертного танца Евдокии — драматическая кульминация образа.

Меня не раз спрашивали, какому жанру в кино я отдаю предпочтение — ведь фильмы, в которых я снималась, очень разнообразны в жанровом отношении. Могу с определенностью ответить одно: главное — не жанр, а характер. А в последние годы меня особенно привлекают острохарактерные роли.

Сейчас, например, я начала сниматься в сатирической комедии «Интеллект взаймы». Сценарий написан Сергеем Михалковым по его популярной пьесе «Пена», ставит картину А. Стефанович.

На сей раз моя героиня — жена ответственного руководителя некоего весьма загадочного учреждения, Раиса Марковна.

Собственно, кто она, эта Раиса Марковна? Да чистейшей воды мещанка, из тех, что не работают, сидят целыми днями дома, все наперед знают, и за своих мужей и за близких — за всех.

Характер этот, в общем-то традиционный, интересен для меня и сложен тем, что Раиса Марковна почти не проявляется в поступках, действиях. В образе, как он задан пьесой, почти нет внутреннего движения, той самой эволюции характера, которая мне всегда очень нужна.

Значит, здесь надо будет с особой тщательностью искать характерные краски, приспособления, детали, нюансы. И немалое значение приобретут чисто внешние элементы роли. Как одевается Раиса Марковна, какие у нее манеры, интонации, какая речь, пластика?

Для меня в данном случае интересно и то, что она постоянно молодится, носит нелепые парики и ультрамодные туалеты, говорит с безапелляционностью.

О мещанстве мне уже приходилось говорить с экрана. Были и «Сестры», и «Дача», и «Деревенский детектив». Но всегда ищешь заново, потому что в жизни лики мещанства разнообразны, особенно сегодня, когда мещанство из социального превратилось в понятие только нравственное. Тем более важно не пойти по проторенному пути, не повториться, не поддаться соблазну приблизительности.

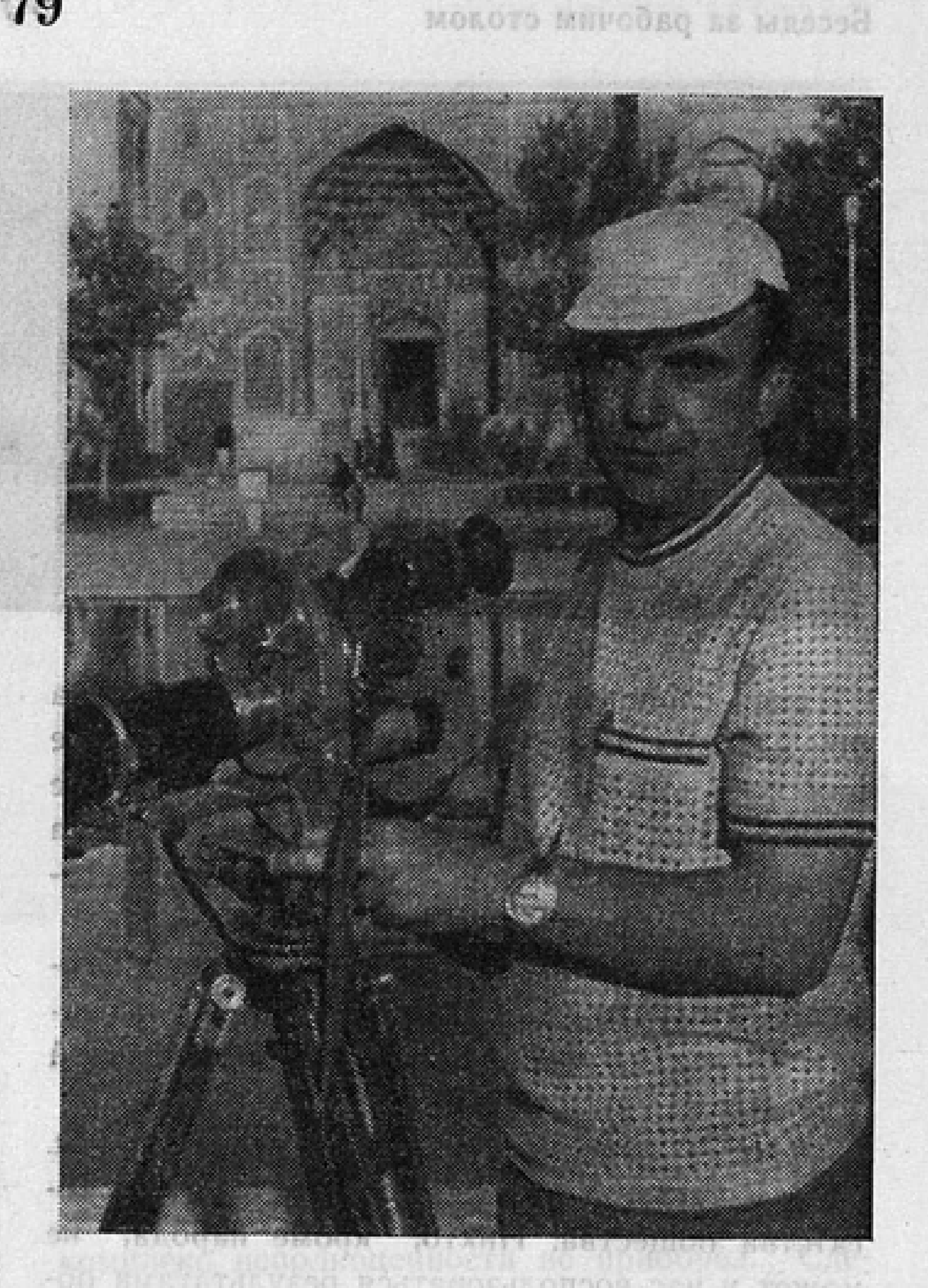
Тут нужна правда, жестокая и точно нацеленная, а не поверхностная правденка, не одно лишь узнавание типажа, а борьба с мещанством на всей глубине залегания этого жизненного пласта. Только с таким прицелом я и берусь за роль.

Интервью вела Н. Лазарева

Борис Рычков

Высота судьбы народной

Беседу ведет и комментирует В. Беляков


Б. Рычков во время съемок фильма «Интернациональный дом»

Это уже потом документальные кадры становятся нашей кинопамятью, кинолетописью жизни страны. А сейчас, когда они снимаются, стыкуются в монтажные фразы, отливаются в образы, они словно заряжены нетерпением, просятся, рвутся на экран. Ибо настоящее документальное кино, эта пульсирующая плоть подлинности, не делается впрок. Это чаще всего насущный, безотлагательный разговор с современником на какую-то важную, остро волнующую тему. Упусти художник момент, разговор может вообще не состояться.

Наша беседа с режиссером Борисом Рычковым долгая. Длится не год и не два. Я видел все фильмы Бориса Рычкова почти сразу же после того, как он их завершал, но вот сейчас примечаю: в воронку памяти утекло все случайное, а мысль питает только самое приметное, что с о с т о я л о с ь в его творчестве, то, что продолжает возбуждать интерес к его прежним и новым картинам.

Зримо, рельефно предстают: публицистический триптих — «Поэма о рабочем классе», «Личная ответственность» и «Интернациональный долг»; затем «Шаги истории», «Слава труду», «Свет Октября». Короткометражные ленты «Десант на Крышу мира», «Ветераны», «Камрад Алекс», «Деды», «Хоккей против хоккея»... Об этих фильмах писали. Одни принимались безоговорочно и по сей день живут на экране. Другие вызывали споры, полемику.

Главное, эти ленты вошли в жизнь общества как нечто нужное, своевременное. Приступая к новой работе, Борис Рычков ищет в лицах, судьбах и документальных образах главные ч е р т ы э п о х и, он стремится к тому, чтобы люди испытывали чувство сопричастности с увиденным в фильме, сделанное народом, партией воспринимали как свое л и ч н о е: да, это м о я жизнь, м о и шаги, м о я история.

Когда я начинал готовить эти заметки, Борис Рычков днями пропадал на студии: весь ушел в работу над сложным полнометражным фильмом о 60-летии Великого Октября. Я спросил его о тех основных мыслях, которые будут цементировать рассказ.

Рычков. ...«Свет Октября» — киноповесть о том, как идеи Октябрьской революции изменили лицо мира, как поколения советских людей подняли Родину к вершинам социального прогресса. Через биографии героев мы хотим показать героическое прошлое партии и народа, сопряженное с сегодняшним днем государства.



«Поэма о рабочем классе»

Такая сложнейшая задача предопределяла поиск новых выразительных средств. В работе над фильмом «Свет Октября» участвовала не только наша группа и даже не только наша студия, но практически все хроникальные студии союзных республик.

Внутренне к этой работе мне помогла подготовиться предыдущая лента. Я говорю о картине «Великая армия труда», посвященной XVI съезду профсоюзов.

«Советский человек — хозяин своей страны. Он — единственный создатель могущества и богатства общества. Никто, кроме народа, не может у нас воспользоваться результатами общественного труда, но и трудиться за нас тоже некому. Это значит, что каждый должен работать так, чтобы не было стыдно перед самим собой, чтобы можно было со спокойной совестью смотреть в глаза товарищам», — сказал Леонид Ильич Брежнев на съезде профсоюзов. Эта мысль Леонида Ильича и стала ядром формирования громадного и разнопланового материала, рассказывающего о съезде, о жизни советских профсоюзов... Вот об этой советской привычке трудиться на совесть, о коллективной мудрости и опыте высокоорганизованного производства, в котором можно увидеть и всю систему высоких нравственных установок и социальных проблем, мы стремились рассказать с экрана. Мы считали важным подчеркнуть яркими жизненными примерами глубокую мысль Леонида Ильича о том, что там, где рабочий человек знает, что к его голосу прислушиваются, с ним считаются, что его позиция действительно учитывается при разработке социальных и хозяйственных планов, — там и только там он чувствует себя подлинным хозяином производства, хозяином своей судьбы.

«Так смыкаются, — сказал Леонид Ильич Брежнев, — задачи политические и задачи производственные».

Убедительные примеры отыскать было нетрудно. Мы знаем, и зритель наш знает адреса: БАМ, КамАЗ, трудовые просторы Нечерноземья, тюменская нефть, атомные электростанции, ударные стройки десятой пятилетки....

Трудность для нас, кинематографистов, заключалась не в том, чтобы найти точный адрес, а в поисках образного, пластического эквивалента глубоким, диалектически развивающимся мыслям о современном социалистическом обществе, прозвучавшим с трибуны XVI съезда профессиональных союзов...

Мы, документалисты, по-своему чувствуем зрителя. В зале находятся люди, которых мы снимали вчера или будем снимать завтра. Наблюдательные, пытливые умы, сложные характеры... Люди с заметно возросшим политическим, общественным и гражданским уровнем сознания, с возросшими эстетическими запросами... Как непросто раскрыть их образы на экране, как порой слаб наш голос, как тяжелы на этом пути бывают путы привычного и как, увы, заманчивы накатанные дороги...

У судьбы свои законы тяготения...

Мне понятна озабоченность режиссера. Но я знаю, что он будет искать, упорно работать... Есть такая жилка в его характере, есть такая черта в его судьбе. У него еще

«Личная ответственность



много новых интересных замыслов и, очевидно, главные его фильмы впереди. Именно поэтому мне хотелось спросить режиссера о начале его кинематографической биографии, о тех силовых линиях, которые привели его в кино и позволили ему в нем утвердиться.

Мы почти одновременно учились во ВГИКе. Я помню его темпераментные, порой задиристые выступления на обсуждениях новых картин, он был заметен в студенческой аудитории, активен в общественной жизни института. Но откуда он пришел во ВГИК и как, я не знал.

Рычков. Я был кочегаром. Есть на северном Урале город Березники. Двести тысяч населения, опоясан химическими комбинатами. Провел там, худо-бедно, четыре года. Потом три раза подряд поступал во ВГИК. Дважды не добирал один балл. Первый раз поступал на сценарный факультет. Предложили зачислить на заочный — я отказался. Второй раз подал заявление уже на режиссерский. И тоже ни с чем вернулся к себе на Урал. В конце концов поступил в мастерскую Ильи Петровича Копалина и закончил институт с отличием.

Как готовился в институт? Перечитал все книжки по искусству театра и кино, какие нашлись в березниковской библиотеке, в том числе «Моя жизнь в искусстве» Станиславского. Потом, правда, оказалось, что этого было недостаточно...

Главным для меня в то время было ощущение личной причастности к делу, которое уважают, и тебя за него — тоже. Это важно в начале трудового пути — чувствовать, что ты нужен, что ты делаешь то, чего ждут люди. Тогда самая тяжелая работа в радость.

Раньше, когда я слышал, как кто-нибудь из моих коллег жаловался: трудно работать, снимать, мол, трудно, — я про себя думал: так ли уж в самом деле трудно? Вот в цехе действительно трудно. Я до сих пор затрату труда по человеческому поту измеряю. Когда вдруг замечаешь, что работаешь как-то уж слишком легко, непременно окажется: работал зря... Позже я понял, что такое настоящая работа в кино, как делается настоящий фильм!

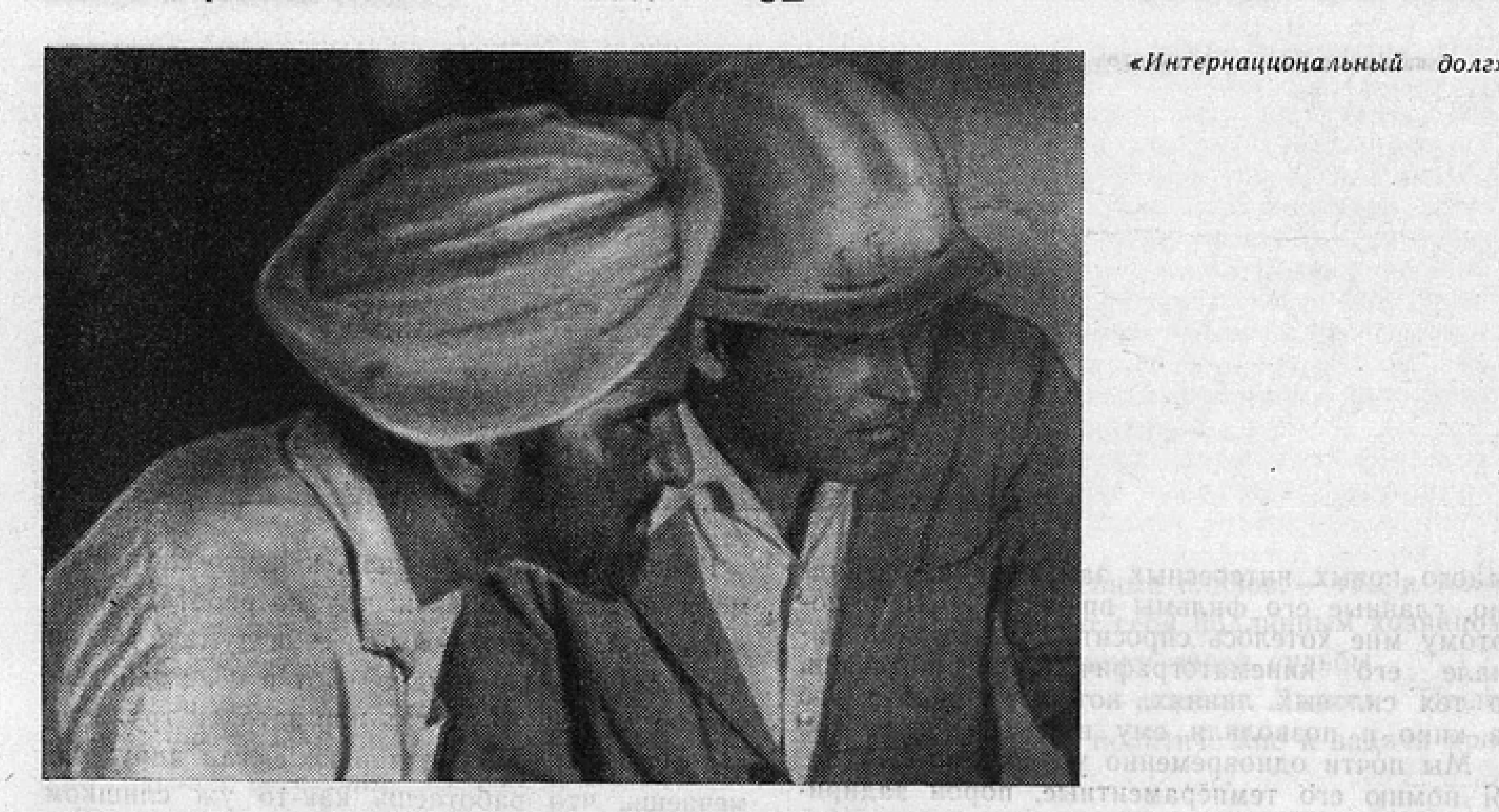
На Центральной студии документальных фильмов, куда я попал после ВГИКа, я оказался в среде признанных мастеров. Чуть комплекс неполноценности не приобрел... Сделал курсовую работу о пловчихе Галине Прозуменщиковой — «Школьница из Севастополя» называлась. Никакого резонанса. Потом «Букурия». За нее я на Всесоюзном кинофестивале в 1966 году диплом получил. Казалось бы, успех. Но до настоящего успеха было еще ой как далеко...

И вот — «Поэма о рабочем классе». Такая тема, да еще фильм нужно было выпустить к XXIV съезду партии! Вот это был для меня настоящий экзамен, настоящая проба себя в большом деле. И не было альтернативы. Никакой!

Выдержишь или не выдержирь экзамен?! Только выдержать!

Выход на большую тему

Сегодня в критических работах о документальном кино последнего времени в ряду положительных примеров неизменно называют и фильм «Поэма о рабочем классе», а то и



«Интернациональный долг»

всю трилогию Б. Рычкова и Л. Ошанина — «Поэма о рабочем классе», «Личная ответственность», «Интернациональный долг».

Путь же навстречу трудной удаче был совсем не прост...

Рычков. «Поэма о рабочем классе»? Тогда на художественном совете студии вопрос ставился так: фильма нет. Конечно, можно оставить какой-то материал, кусочки снятого, но это будет не больше одной-двух частей. А полнометражного фильма нет.

В документальном кино, особенно в картинах, приуроченных к тому или иному событию, слишком часто обращаются к форме так называемого «обзорного фильма». Такие ленты, как правило, интересны обширной информацией, но в них, к сожалению, нередко встречаешься с поверхностным освоением материала, с маловыразительной его подачей. Потому мы и избрали иной путь. А от нас, мне кажется, ждали именно обзорного фильма, чтобы мы рассказали об одном, потом о другом, третьем заводе, а в заключение дали бы некий апофеоз. Живучи схемы! Испытанные дороги фильмопроизводства порой диктуют и условия творчества.

Мы же в «Поэме...» рисковали. И шли на это сознательно. Есть у Егора Исаева такие строки:

Рабочий класс — он ствольный
класс,
вершинный,
а раз вершинный, значит,
корневой.
Глубинный класс!

Когда мы работали над «Поэмой...», мы думали об этом постоянно. И тоже стремились вернуть экрану первородное удивление перед словами: труд, рабочий класс.

В сценарии, который мы писали с Львом Ошаниным, поначалу предполагалось поэтическое прочтение материала, притом в несколько абстрагированном плане. Интересный замысел, но мы почувствовали, что его надо было конкретизировать, «вводить» в реальную жизненную ткань, подыскивая убедительные примеры, с тем чтобы о судьбе миллионов рассказать через судьбу отдельных людей. Мы выбрали семью Промаховых — замечательную рабочую династию. Промаховы были с теми, кто в кровавом 1905 году ходил на Дворцовую площадь; они принимали участие в Октябрьской революции, воевали в гражданскую войну, помогали строить колхозы... Первые пятилетки, Великая Отечественная, востановительный период...

Вехи судьбы рабочей династии — страницы истории нашей социалистической страны.

«Камрад Алекс»



Я и сегодня считаю, что в нашем игровом кино одной из лучших картин о рабочем классе является фильм «Большая семья» И. Хейфица. Мы с Львом Ивановичем внутренне тянулись к этой картине и верили, что реальная судьба семьи Промаховых чем-то похожа на судьбы семьи Журбиных, заключает в себе значительную образную силу. Нужно было только суметь передать нашу влюбленность в эту рабочую династию.

Как я уставал на съемках! И как мы уставали доказывать, что избрали верный курс... Ведь трижды художественный совет студии давал нам бой. Мы упорствовали. И потом, к счастью, услышали: «Ну, мы ошибались, с кем не случается...»

Но главный итог «Поэмы...» состоял для меня в следующем: я понял, что, если художник однажды посягнет на большую, жизненно важную тему, он к пустякам уже не вернется. Меняется режим души, меняется накал страсти, пульс иначе бьется... Зачем себя лишать этого, снижать обороты? Взялся за большое — значит, принял на себя б о л ь ш у ю ответственность.

Личную ответственность. А это — тяжелая ноша. Но такая, что сбрасывать ее уже не хочешь...

Ответственность — ноша тяжелая...

Поэтический строй экранного повествования об исторической роли рабочего класса в жизни общества, поэтическое прочтение слов «его величество рабочий класс» — далеко не исчерпывающий метод раскрытия темы. Чтобы понять человека «своей породы» поглубже, был нужен анализ, исследование, был нужен захват нового жизненного материала, новых обширных пространств рабочей тематики. И Рычков с Ошаниным пошли на это киноисследование, избрав его объектом само понятие «о т в е т с т в е н н о с т ь» как высшую нравственную категорию в системе производства и в самой жизни трудящегося человека.

Степень активности фильма проявляется поразному: и через характер авторского отношения к миру, в котором он живет, и через способность фильма включать зрителей в мыслительную работу. Но раньше всего действенность фильма проявляется в раскрытии реальных масштабов общественных забот и дел современников.

Чувство ответственности за порученное дело — прекрасный материал для художественного исследования. Если внимательнее приглядеться к творчеству Б. Рычкова, то можно заметить, что он подходил к этой теме издалека, приглядывался к поступкам своих героев, к мотивам, какими они руководствовались. Он д о б ы в а л эту тему по грамму, делая интересные находки в пути.

«Камрад Алекс», «Ветераны», «Я вернусь к тебе, Россия», «Десант на Крышу мира»,

«Русский мастер». Эти ленты Б. Рычкова никак не назовешь «пробой пера». Я ощущаю в них некое внутреннее сопряжение, сквозную ноту, на которую настраиваются многоголосые ансамбли выразительных средств, применяемых режиссером в разных фильмах по разному поводу.

...Раскрывающийся люк самолета над белой бездной... Там, внизу — Памир. Застыл каменный шторм. И крошечным пятном площадка, на которую предстоит опуститься спортсменам... «Десант на Крышу мира».

Что он искал в отважном прыжке парашютистов? Что сумел разглядеть за фактом? Я спрошу его об этом, потому что и сейчас во мне звучит высокая бетховенская музыка, с которой фильм «Десант...» ворвался в зал и приковал на двадцать минут наше внимание к экрану. Тикающие часы. И голос за кадром — Б. Рычков сам комментировал события.

Фильм воспевал подвиг. О подвиге рассказывают и другие ленты Б. Рычкова. И в каждой — четкое представление о том, во имя чего живет герой и во имя чего совершает тот или иной поступок. Ответственность шага — это, пожалуй, самый главный мотив названных фильмов Б. Рычкова. Обдумывая это, рассказывая об этом с экрана, режиссер, видимо, невольно готовил к ответственному шагу и себя самого. Во всяком случае, не мог не срастаться с этим чувством духовно, исподволь.

Рычков. Когда я говорил о риске — естественно, в сравнительном применении этого слова — на какой мы пошли в работе над «Поэмой...», я понимал, что в какой-то степени был уже «заряжен» жизненными примерами, которые легли в основу предыдущих моих картин. Взять хотя бы «Десант на Крышу мира». Десять человек одновременно прыгают на пик имени Ленина. 7150 метров! И — крошечная площадка. Когда мы смотрели на нее с борта самолета, с восьми тысяч метров, она была не больше этой комнаты. И надо было на нее, тут даже можно сказать — «в нее» попасть! Стихия оказалась сильнее человека. И четверо ребят погибли. Почему они шли на явный риск? Да потому, что понимали: надо научиться оказывать неотложную помощь в горах. Надо опробовать новые парашюты. Надо суметь при необходимости в военной обстановке захватить высоту и держать одним взводом целую дивизию. Надо, надо, надо... Спортсмены высшего класса, асы в своем деле. Я с ними долго общался перед прыжком и усвоил главное: они обладали этим высоким чувством — принимать ответственность на себя, брать эту ношу. Рассуждали просто: если не я, то кто? Есть место в жизни подвигу! Значит, есть место и для тех, кто его совершит...

Два года я работал над короткометражной лентой «Я вернусь к тебе, Россия». Мне дали все возможности для полноценной работы. Снимал в Польше, в ГДР. Понимал, что и спрос будет с меня серьезный. Да и сама судьба героя потрясала. Когда тебе рассказывают о концлагерях, весь ужас происходившего по-настоящему не доходит. То есть формально ты все понимаешь, но душой не проникаешься. А вот когда я постоял возле печи в Бухенвальде, в Освенциме, когда собственной кожей почуял неведомый ранее озноб, вот тогда я по-настоящему понял всю жуть концентрационного ада. Там же я видел корыта, куда наливали похлебку, а заключенных заставляли вставать на колени, чтобы ее есть...

И вдруг — ожогом — образ: стоит гордый человек! Вопреки всему этому пишет стихи! О Родине! Когда в таких условиях человек пишет стихи, им может руководить только великая ответственность перед самим собой. Прежде всего перед собой. Он не знал, выживет или нет. Но он, советский человек, верил, что будет жить его страна. В своих стихах он возвращался с победой в свою Россию.

От имени поколения

...Ответственность... А как проявляется она в творчестве? Напоминаю Б. Рычкову о том, что в фильме «Ветераны» он говорил от имени всех молодых людей, взял на себя такое право. Почему говорил «я»? Не слишком ли смело?

Рычков. Это было связано с отношением к тем людям, о которых идет речь в картине. Я пришел в Комитет ветеранов войны. Встретился с Маресьевым. Я пытался пересказать ему советы, которые получал. Многие мне говорили, что надо показать, как инвалидам дают коляски, бесплатные путевки.

Маресьев сказал, что ничего этого не надо. Он почувствовал ответственность за этот фильм и старался внушить мне, что если и нужна картина, то такая, чтобы ветеранов не жалели, а гордились ими, снимали перед ними шапки.

И тогда я, работая над картиной, соединил в своем сердце всех ветеранов с образом своего отца. Я подумал, что, если бы он был жив, он тоже был бы ветераном... Я подумал, что если я буду относиться к ветеранам, как к отцам, то «я» с экрана прозвучит для них, как голос их сыновей. Конечно, трудно было сказать «я» в одной из первых работ в кино... Ибо, сказав так, берешь на себя ответственность, как человек, как художник.

Труд — категория нравственная

Сами фильмы учили, предостерегали режиссера от верхоглядства, нацеливали его на глубину исследования процессов.

Фильм «Личная ответственность» не оставил зрителя равнодушным. Он не был фильмом, так сказать, свидетельским. Он осуществлял вмешательство в жизнь, поскольку активно выдвигал мысль о стиле руководства на современном этапе производственных отношений. Мнения о фильме «Личная ответственность» разделились. Об этом красноречиво свидетельствовал разговор за «круглым столом», в свое время состоявшийся в «Искусстве кино»[1] и сконцентрировавший навеянные экраном размышления участников дискуссии о стиле и методах руководства рабочим коллективом.

«Личная ответственность» — в какой-то мере этапный фильм, принципиальный. И сегодня он в творчестве Б. Рычкова обращает на себя внимание серьезностью постановки проблемы, серьезностью ее разрешения средствами документального кино. Как шел к этому фильму Б. Рычков, что думал о проблеме тогда, что думает сейчас?

Рычков. ...Можно сказать, что «Поэма о рабочем классе» стала в моей биографии «крутым виражом», хотя и не случайным. Встреча с настоящим производством, с рабочими — в непосредственной близости к ним — помогла мне окончательно осознать цель моей работы. Все, что накопилось во мне, было только запалом. «Горючий материал» содержался в самих героях, в жизни. Хотелось вскрыть в теме новый пласт. Все это, естественно, продолжилось в «Личной ответственности». Тут нам опять очень повезло с героями. Крупные фигуры директоров Магнитки и Минского тракторного, мощные, колоритные... Филатов, Слюньков — личности. Через них легче было рассматривать проблемы научно-технической революции, руководства, личной ответственности человека на трудовом посту.

Теперь мне кажется, что проблемы эти занимали меня всегда. Но как их решать? Вот я и пытался разобраться в этом на примере деятельности двух директоров, двух ярких, но абсолютно разных личностей. И Филатов и Слюньков — люди авторитетные, уважаемые, способнейшие.

Но думал я, снимая их, о третьем, о том человеке, которому еще только предстоит стать директором.

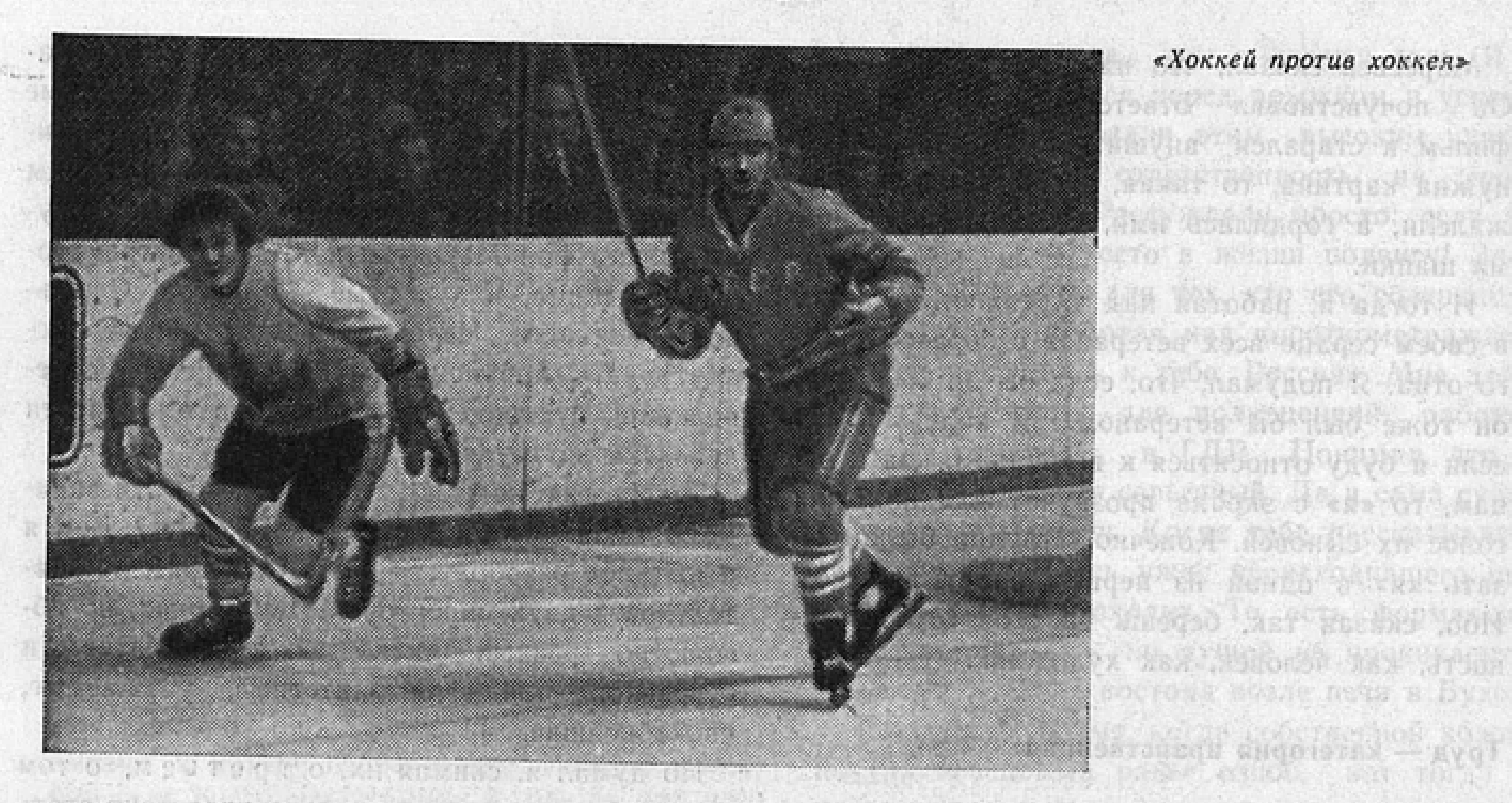
Как много мы узнали о стиле руководства, наблюдая за действиями наших героев. И как трудно было нам, документалистам, передать это на экране. Ведь они не актеры, разыгрывающие написанное в сценарии, придуманное за письменным столом.

У Филатова не было строгой системы, которая бы на него работала. Он сам работал. По 12—14 часов в сутки. Его можно было спросить о чем угодно. И он давал ответ — голова у него была фантастическая. А если тот или иной начальник при следующей встрече начинал крутить-вилять, тогда Филатов ему говорил: «25 процентов — с прогрессивки» или так: «Переведу тебя...», «Уволю!». И на него, как правило, не обижались. Потому что это был Филатов.

А вот Слюньков. Если в его кабинете о чем-то говорили, что-то решали, то уже никогда повторяться не будут, потому что он сразу же берет протокол прошлого заседания: «...Было постановление: товарищу такому-то закончить то-то и то-то к пятнадцатому числу, сегодня семнадцатое. Закончили?» Тот объясняет: «Понимаете, Николай Никитович, мы были готовы, но дело в том, что...» — «Готовы или нет?»... — «Нет, вы понимаете, мы ведь

---

[1] «ИК», 1973, № 7.





«Хоккей против хоккея»

выпускали партию тракторов на экспорт, а затем...» — «Готовы или нет?» — «Нет, не готов...» — «Ну, тогда извините: 25 процентов с прогрессивки долой...»

И люди, странно было видеть, тоже не обижались на директора, на него, Слюнькова, персонально. Ведь тут срабатывала система, а систему они принимали коллективно, утверждали. Все решали сообща. Так что обижаться было не на кого.

Мы работали увлеченно, вторгаясь своим фильмом в спор, в полемику о стилях руководства.

Вот говорят: «Стиль — это человек». А стиль руководства — директор. Свести всех директоров к одному стилю невозможно. Да и не нужно. Я старался, по возможности, следовать в фильме стилю моих героев, их человеческому содержанию. Далеко не сразу стал понимать того и другого. Помню, просидел в кабинете у Филатова несколько дней. Сидел, наблюдал, думал... Сначала хотел сделать фильм только о нем. И, полагаю, был бы неплохой фильм-портрет директора Магнитки. Откуда приехал, где сначала работал, где потом... Путь роста. Может быть, кто-то воскликнул бы после фильма: «О, чудесный человек!» Но мне этого было уже мало. Мне хотелось, чтобы зрители смотрели фильм и думали: вот ведь такая же ситуация была и в моей жизни, а я поступил не так... Почему?

Не портрет и не два портрета создавали мы в «Личной ответственности», не только о Филатове и Слюнькове вели разговор. А думали и о том, третьем... Он должен был сам решить, каким ему быть. Я понимал, что он, видимо, возьмет нечто и из стиля руководства директора Магнитки, и что-то из системы, введенной директором Минского тракторного.

Директоров стране нужно много. Вот мы говорим, что «научить быть режиссером нельзя», но можно «научиться быть режиссером». Так и научиться быть директором можно. Находился бы около директора стажер, приглядывался, перенимал бы методику, стиль... Я это к тому говорю, что системы создают люди и определяют их тоже люди. И без человека никакая система долго не проработает, как бы совершенна она ни была. Поясню: к Слюнькову даже главный инженер просится на прием: «Николай Никитович, можно зайти?» — «По какому вопросу?» Тот говорит. «Хорошо, завтра в 12». И назавтра директор уже готов к этому вопросу, а не просто сообразил что-то на ходу, «давай, мол, поговорим». Тут полная деловая готовность.

Постижение всего этого нас и вдохновляло в нашей работе...



Есть у Льва Николаевича Толстого признание в том, что он бы стыдился печататься, ежели бы весь его труд состоял в том, чтобы списать портрет, разузнать, запомнить... Мне эта мысль очень нравится. Только чувство кровной сопричастности тому, о чем ты говоришь со зрителем, может по-настоящему вдохновлять, окрылять и заставлять вести подлинное исследование наблюдаемого явления. Я думаю, что содержательный смысл нашего труда, смысл кинопублицистики, заключается в г л у б о к о м исследовании, в постижении развития социалистической действительности во всех сферах жизни.

Когда работа в радость

Слушая Бориса Рычкова, я легко ориентировался в его творческой биографии, в практической реализации его мыслей о рабочей тематике, потому что он, выйдя на магистральную линию, остается верным ей. Свидетельством тому «цепная реакция»: последовательность появления его фильмов. После «Поэмы о рабочем классе» вышел на экраны небольшой очерк «Русский мастер». На мой взгляд, эта лента осталась в лучшем случае в ряду зарисовочных. Но лишний раз можно было убедиться, что, ступив на материк рабочей темы, Борис Рычков находил все новые и новые самородки и, наверное, был счастлив от сознания того, что и новый его герой — это человек на целую книгу, притом интересную. Какой вкус к работе! Как нежно может относиться человек к технике, каким можно быть ювелиром в сложнейшем мартеновском хозяйстве. Особый навык, особая профессиональная хватка, а вместе с этим высокая интеллигентность, духовность.

«Поэма...», «Русский мастер», «Личная ответственность»... Границы замысла все расширяются. Накапливается материал для фильма «Интернациональный долг» — фильма, который показал бескорыстную помощь нашего народа развивающимся странам, показал, что для многих народов Азии и Африки советский человек становится все ближе, понятнее, все нужнее, а черты его характера вызывают любовь и уважение. Авторы фильма нашли выразительный материал, чтобы продемонстрировать динамичный подъем сотрудничества Советского Союза со странами, встающими на путь самостоятельного развития, и пролетарский интернационализм в действии.

В то же время справедливыми были упреки в адрес этой картины. Ярких, рельефных, запоминающихся характеров советских специалистов, работающих за пределами нашей страны, не получилось. В фильме не оказалось и сжатой драматургической пружины, он оказался аморфным по композиции. Сумма старательно выписанных примеров и наблюдений не трансформировалась в конечном счете в художественно цельное произведение.

Элементы иллюстративности, свойственные этой — и некоторым другим — лентам режиссера, неустойчивость конструкции, рассчитанной на спасительное закадровое слово, лишили «Интернациональный долг» необходимой образной силы, объемности художественной формы.

Разумеется, нельзя не радоваться цельности гражданского и художнического призвания Бориса Рычкова, его открытой позиции художника-коммуниста, его верности избранному пути. Но в то же время следует заметить, что, хотя он стремится каждый раз по-новому рассматривать рабочую среду, обнаруживая вкус и слух к ее жизни, ему не всегда еще удается найти свежие краски, новый, более тонкий инструмент исследования. Случается, что он копирует, спрягает одни и те же, наверное, и ему самому примелькавшиеся черты, ситуации. Да, он зажил темой. Но не всегда она оказывалась для него мучительной работой, такой, которая заставляет самого художника повышать культуру мышления. В его фильмах много интересного, но порой забираются в добротный материал примеси авральности и... пустой породы — штампов мышления и изображения, избитых схем. Режиссеру иногда не хватает самовзыскательности.

Но предан своей теме он, бесспорно, всегда. Даже тогда, когда отвлекается от нее. В этом убедила нас следующая часть беседы. В то самое время, когда Борис Рычков создавал картины, о которых мы сейчас ведем речь, он сделал еще и несколько короткометражек о спорте. Как они вписались в его экранную судьбу, что значили для него? Мне думалось, фильмы «Хоккей против хоккея» и «Владислав Третьяк против Бобби Халла» станут только нюансом в нашем разговоре с документалистом активной социальной направленности, с режиссером, работающим на самом важном и трудном участке кинопублицистики. Но вышло иначе, и эта тема вновь вернула нас к главной, оказалась сопряженной с ней.

Рычков. Случается, создаешь фильм, который кому-то кажется неполучившимся или тебя самого не устраивающий по той или иной причине, но тем не менее все равно есть чувство удовлетворения от того, что ты старался создать произведение о самом главном в нашей жизни — о рабочем классе, о труде советского человека. Буду повторять бесконечно: ответственность — это ноша. Ответственность перед зрителем. И в случае неудачи ты ее тоже несешь. Только тогда она тяжелее. Но вот иногда думаешь: я свое пронес, пусть теперь другие подхватят, ну ее к чертовой бабушке, эту ношу, я лучше сделаю фильм о мюзикхолле...

В паузах между съемками фильмов о рабочем классе я делал фильмы о спорте. Спорт я очень люблю, думаю, что знаю его. Если бы мне сказали: живи в свое удовольствие, я бы, наверное, снимал только фильмы о спорте — для меня это удовольствие!

Есть режиссеры, которые делают фильмы только о спорте. Они тоже переживают, за голову хватаются, им тяжело. А для меня это — удовольствие... Вот сделал фильм «Хоккей против хоккея». Ну, наверное, нет любителя спорта, который бы его не видел или не слышал о нем. Я и известен-то больше как автор фильма «Хоккей...», а не по картине «Личная ответственность». И не только среди болельщиков...

Через два года снимаю «Владислав Третьяк против Бобби Халла». Ну, думаю, та же будет история... Точно. Об этом фильме говорят, спорят, кому-то он нравится, кому-то нет. Но говорят! А ведь основная моя работа в этот период велась над фильмом «Интернациональный долг». Огромная ведь тема: рождение рабочего класса в молодых странах; в конце концов от рабочего класса будет зависеть, по какому пути пойдут народы, по социалистическому или капиталистическому... Трудная была работа, снимали в непривычных климатических условиях, болели, я к тому же в автомобильную катастрофу попал... Сделали картину. А о ней ничего не слышно в критике, ни слуху ни духу. А «Хоккей против хоккея» гуляет по свету, призов сколько мне как режиссеру добыл; вон кубки стоят...

Конечно, фильмы о спорте я тоже стараюсь делать ответственно, а не «левой ногой». Но мне их снимать легче, проще. А ведь по затратам времени и материальному вознаграждению, чего лукавить, нормативы одни и те же. На мой взгляд, это неверно. Двум операторам присуждают высшую категорию. Один все время снимает цирк, а другой — фильмы о рабочих. Мне стараются доказать, что снимать цирк — тоже тяжело. Но, во-первых, цирк тебе

самому смотреть интересно, ведь деньги платят, чтобы пойти в цирк на представление. А кто платит деньги, чтобы пойти посмотреть, как в цехе работают?

Во-вторых, снимать завод, любое производство так, чтобы он был зрителю интересным, вообще трудно, там зрелища как такового нет... Сделать завод зрелищным — искусство... Чтобы зритель, увидев свой завод, сказал: вот это да, сколько хожу сюда, такой красоты не видел! В цирке же зрелище готовенькое, снимай его только поталантливее...

Мне думается, дифференцировать надо наш труд, сметы индивидуально по темам составлять, пленки больше отпускать для съемки промышленных объектов...

Счастливый момент переживаешь, когда твой труд признают, видят в нем пользу те, кого мы заслуженно называем «его величество рабочий класс». В такие минуты особенно глубоко задумываешься о социальной ответственности художника. Конечно, мне могут возразить, что дело не только в теме и что серьезный художник может большие и важные общечеловеческие проблемы поднять и на спортивном материале. И сделать это умно и талантливо. А можно и рабочую тему решать декларативно или даже конъюнктурно. Чего греха таить, бывает и так. И тем не менее я остаюсь при своем мнении: главное — это тема.

Ясная позиция

Режиссер — это уже действие, это борьба за то, что он считает самым важным в жизни. Общественный темперамент, гражданское и художническое призвание Бориса Рычкова базируются на прочном фундаменте. Когда мы говорим об индивидуальности того или иного кинематографиста, мы определяем его манеру, своеобразие стиля, почерка, но прежде всего — ведущую тему его работ, его раздумий и поисков. У Рычкова очень наглядная линия творчества. И как важно то, что он постоянно открыт для новых впечатлений пусть даже в хорошо известной ему области, близкой ему рабочей среде.

Воспевая человека труда, он постоянно ищет живое соприкосновение документального образа с правдой времени. Он ищет новые краски, убедительные примеры, интересные судьбы, чтобы сказать о времени самое главное. И есть в его фильмах, на мой взгляд, некая основательность. Он говорит языком простым, вразумительным, самое важное в его фильмах — на свету, мудрое — в глубине.

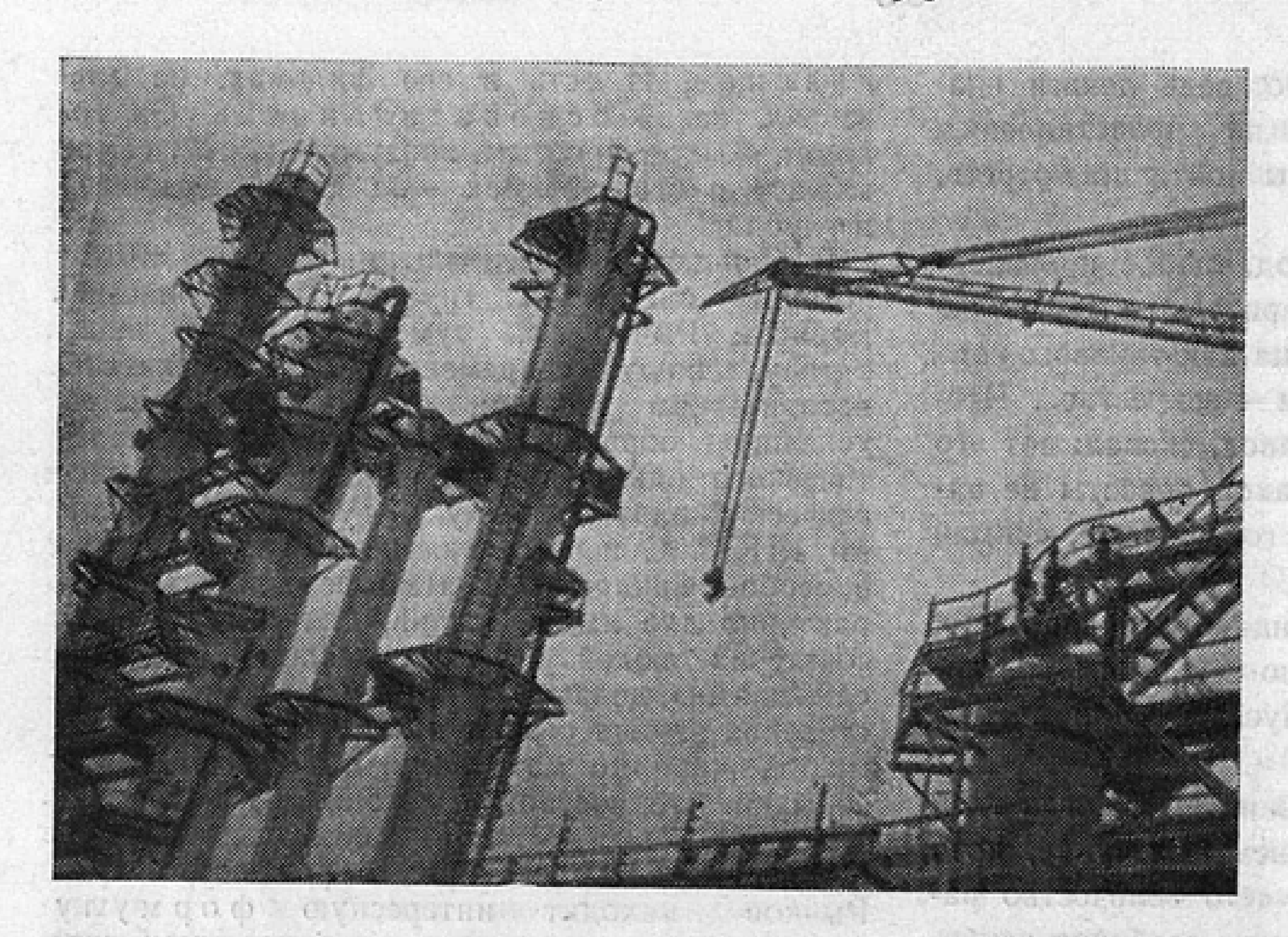
В большом документальном полотне «Шаги истории» съемочная группа, возглавляемая Борисом Рычковым, сумела увидеть нашу страну, нашу современность, так сказать, историческим зрением, отыскивая — и часто успешно — образную форму выражения практического опыта нашего народа и Коммунистической партии между XXIV и XXV съездами КПСС. С первых кадров мы оказываемся в особой, приподнятой атмосфере, что так характерно для нашей жизни, для самочувствия советских людей, трудом своим, «шагами саженьими» делающих новую историю. Ответственная задача стояла перед документалистами, сложная по материалу, объему фактов и событий, что составили летопись девятой пятилетки.

И вновь автор сценария и режиссер Борис Рычков находит интересную формулу фильма — и в лицах, и живых картинах создает экранный образ страны, грандиозной панорамы планов и свершений.

Новелла о водителе БелАЗа Илье Кожухе, удостоенном чести начать перекрытие Енисея, рассказ о первопроходцах, открывающих новые кладовые Родины, встречи с правофланговыми пятилеток — строителем Злобиным, ткачихой Амосовой, забойщиком Смирновым... Ряд микроочерков, искусно вписанных в повествование, приводят нас к молодому агроному Нечерноземья Тане Смирновой, к знаменитому комбайнеру из Казахстана Ивану Ивановичу Иванову, о котором тепло говорил Л. И. Брежнев в Алма-Ате в речи, посвященной двадцатилетию освоения целинных земель, к московскому рабочему Алексею Васильевичу Викторову, избранному секретарем ВЦСПС... Трудом красив человек. Эта мысль стала живым содержанием картины.

В финале фильма звучат слова Генерального секретаря ЦК КПСС Леонида Ильича Брежнева о том, что каждая из пятилеток посвоему примечательна, каждая несет на себе неповторимые черты своего времени и каждая навсегда запечатлена в памяти народа. Это замечательные главы одной великой книги, рассказывающей о героическом труде нашего народа во имя социализма и коммунизма. Фильм «Шаги истории» — одна из экранных глав, рассказанная кинопублицистами талантливо и вдохновенно.

Работая над фильмами «Поэма о рабочем классе», «Личная ответственность», «Интернациональный долг», Борис Рычков осваивал ресурсы киноязыка. Есть связь между сферой



«Шаги истории»

интересов художника и ростом его мастерства. Большие темы обогащают творчески.

И все-таки, понимая, что режиссер делает большое, очень полезное дело на одном из самых ответственных участков нашей кинопублицистики, я не хотел бы, чтобы эти заметки о его творческом пути показались читателю устойчивой схемой, похожей на диаграмму роста продукции отлаженного завода: прямой, устремленной вперед и вверх по диагонали... Больше того, повторяю, уверен, главные фильмы его впереди... Наверное, он и сам так считает.

Что состоялось в творчестве Бориса Рычкова, что остается при нем — это его ясная позиция, работоспособность, целенаправленность замыслов. Его фильмы тяготеют к пульсирующей плоти наших дней и рассказывают о духовном достоянии страны, о мироощущении людей, живущих в обществе социального оптимизма. Все это относится и к его последней работе — «Свет Октября».

Свет Октября

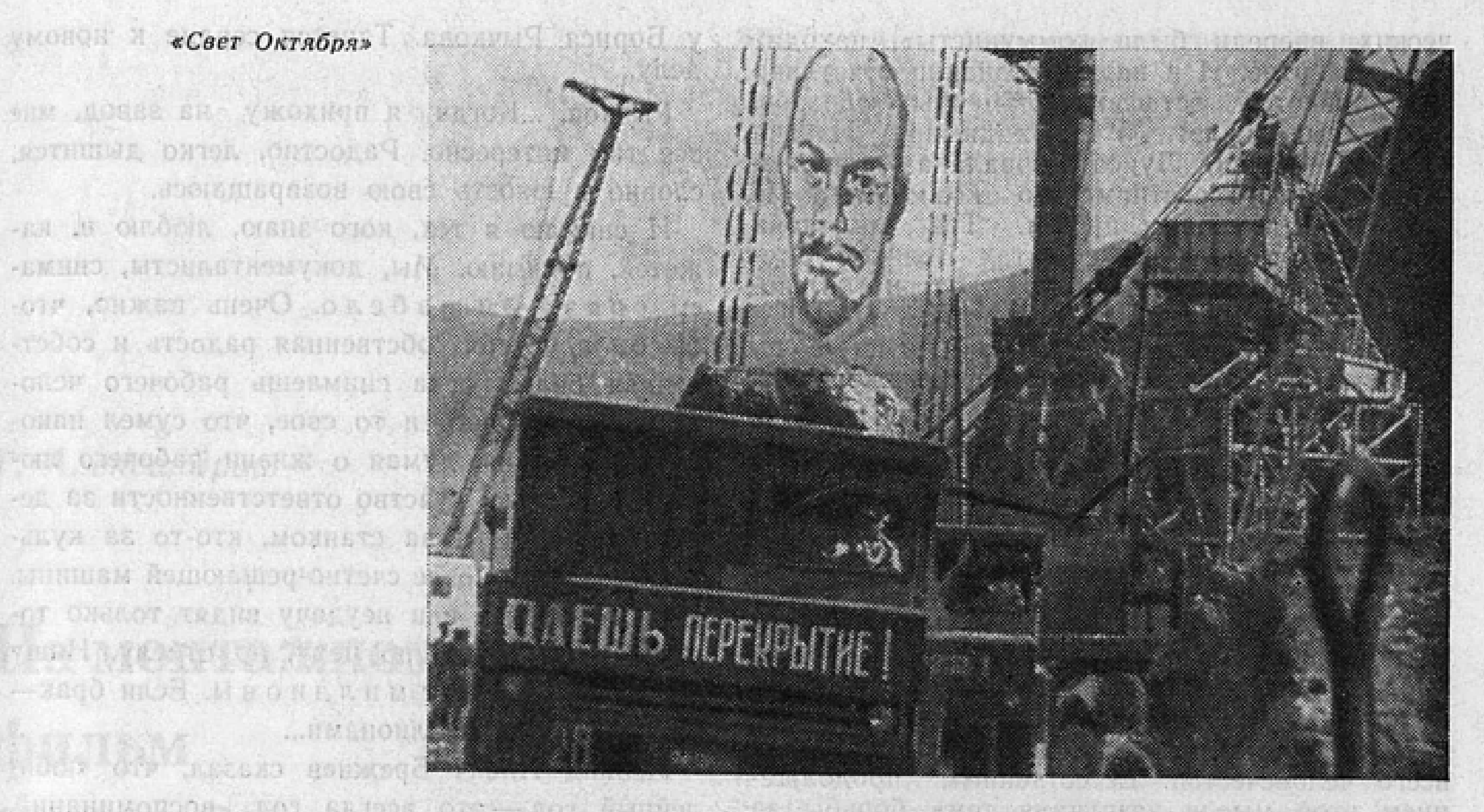
Шесть десятилетий социалистического строительства. Мир Страны Советов. Ее пространство и время. Пространство — все то, что охватывает камера своим ищущим взором... А время — тот свет, каким озаряется все увиденное нами в фильме: подъем, творческий порыв народных масс. Мир великого строительства как знак и символ эпохи. И живая мысль, бесконечно развивающаяся в духовном созвучии с бегущим временем.

Многое из того, что задумывали показать в фильме режиссер Б. Рычков, его соавтор по сценарию Е. Самойлов, главный оператор И. Бганцев (а всего над картиной «Свет Октября» работало около двадцати кинооператоров союзных киностудий, поистине интернациональный съемочный коллектив), мы видим в фильме. Но прежде всего — ощущаем пульс времени, движение эпохи.

«Свет Октября» представляет собой широкое многоплановое кинополотно. Его отличает твердая и строгая архитектура мысли, опирающаяся на емкие, убедительные по сути кадры. И очень важно, что фильм не только передает атмосферу торжественного заседания в Кремлевском Дворце съездов, посвященного 60-летию Октября, огромный душевный подъем, с которым наша страна встречала славный юбилей, но и по-своему раскрывает с у д ь б у страны, прошедшей героический путь социально-экономического развития. Уже с поэтического пролога фильм сориентирован на крупные, ключевые вехи в биографии советского народа. «Свет Октября» сфокусирован на ч е л о в е ч е с к о м и з м е р е н и и бега времени в обозримом пространстве шестидесятилетия, и общей судьбы поколения, причастного к всемирной истории, к революционным преобразованиям огромного масштаба.

Авторы фильма умело используют традиционный прием прямой стыковки летописных кадров-фактов с кадрами-фактами, взятыми из живой реальности буквально сегодняшнего дня, отчего мысль развивается, устремляется

«Свет Октября»



дальше и обогащается новыми и новыми доказательствами.

Вот, например, экранное воплощение темы труда, социалистического соревнования, рабочей инициативы. Безошибочно срабатывают черно-белые штрихи летописной графики. Первые трудовые победы: трактор, комбайн, надпись на школьной доске: «В колхозе бабам легче жить!», рабочие митинги... Как всегда, документально весомо и эмоциональное понятие «п е р в о е» — минуты радости, минуты удачи, за которыми стоят дни и ночи упорного труда и поисков, нелегкого преодоления унаследованных от прошлого представлений о жизни, о счастье, о работе...

Авторы ведут нас дальше и не просто заявляют, что «в труде выковывались черты особого советского характера», а строят своеобразный **к и н о м о с т**, соединяющий на экране десятилетия. Знаменитая ткачиха первых пятилеток Мария Виноградова — и молодая ивановская ткачиха Валентина Голубева, которая первой в стране всего за полтора года выполнила задание десятой пятилетки.

Судьба династии хлопкоробов Усманходжаевых. Знакомые кадры — лопата и кетмень на строительстве Ферганского канала, усилия многонационального отряда строителей, работающих в тяжелейших условиях знойной пустыни, — и мощные, «мускулистые» машины, воздвигающие Андижанскую плотину. Приметы наших дней! Но не орудия труда, а вновь ч е л о в е ч е с к о е измерение определяет суть происходящего. Главный мираб — хранитель воды Ферганского канала — Бузрукходжи Усманходжаев не мог даже представить себе тот размах, с которым его сын Инам Усманходжаев, первый секретарь Андижанского обкома Компартии Узбекистана, продолжит дело отца на родной земле.

Прошлое — настоящее. Частное — общее. Семья Окуневых, вершащая исконное крестьянское дело,— и коллективная победа — небывалый ранее урожай, один миллиард сто восемь миллионов пудов зерна — хлеборобов Украины.

Эпизоды, факты — секции киномоста. В этих зримых образах и выявляется особый советский характер труженика, стремящегося работать творчески, с душой. В преемственности трудового подвига и заложена сила нашего государства,— говорит фильм «Свет Октября». От формулы «быть полезным Отчизне» он ведет нас дальше, к тому, что заложено в новой Конституции СССР,— к возможности выбрать жизненный путь соответственно своему призванию и способностям.

Инициатива. Социалистическое соревнование. Рабочих. Бригад. Предприятий. Отраслей. Фильм «Свет Октября» не проходит мимо новых ярких примеров. Он рассказывает об инициативе бригады «Мир» венгерского завода «Красный Чепель», которая всколыхнула целое море м е ж д у н а р о д н о г о социалистического соревнования за достойную встречу 60-летия Октября.

Архитектура мысли. Когда в фильме заходит речь о Коммунистической партии, то вновь мысль: «везде, где трудно, и всегда, когда казалось, что не хватает сил челове-

ческих, впереди были коммунисты», находит свое развитие. И в нашем сознании отчетливо выстраивается эстафета пламенных образов. Партийный билет № 1 Владимира Ильича Ленина — подвиг Луиса Корвалана — героическая стойкость вьетнамского коммуниста Ле Тхи Оаня. Имена и цифры. Три миллиона коммунистов пали на фронтах Великой Отечественной. Пять миллионов патриотов пополнили в те же годы ряды партии.

Кадры «крестовых походов» против большевизма — и современные репортажные съемки Советской выставки в США, «где тысячи и тысячи американцев имели возможность заглянуть в эту загадочную Россию и попытаться понять, как живут советские люди и в чем секрет огромной притягательной силы страны победившего социализма».

Прошлое — настоящее — будущее. Фильм рассказывает о международной пролетарской солидарности. Сначала о поддержке мировым пролетариатом нашей революции, а затем о том, как великая наша победа над фашизмом спасла мировую цивилизацию, будущее всего человечества. Естественным продолжением этой мысли зазвучала тема борьбы за мир, за разрядку международной напряженности, и мы видим яркие документальные свидетельства усилий руководителей советского государства в достижении мирных соглашений.

В картине «Свет Октября» легко узнать почерк Бориса Рычкова, документалиста, склонного разрабатывать материал, огромный по охвату жизненных явлений, выявляющий сущность нашей новаторской эпохи, умеющего строить лаконичные эпизоды, нагруженные большой мыслью и окрашенные высотой чувств. Наша биография. Это и легендарная «Аврора», и взлет космической ракеты, и бескрайние панорамы новостроек... Эти масштабные кадры соседствуют с крупным планом, приближающим к нам улыбку счастливой матери, слезу на лице старика возле могилы Неизвестного солдата, пытливый взгляд ученого и натруженную рабочую руку.

«Свет Октября». Мажорным аккордом прозвучали в его финале слова Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Л. И. Брежнева: «Ни одно из событий мировой истории не имело таких глубоких, долговременных последствий для человечества, как Великая Октябрьская социалистическая революция. Зарницы октябрьской грозы осветили путь в будущее народам многих стран. История пошла вперед буквально семимильными шагами».

Завершена сложная работа, потребовавшая от режиссера огромных духовных и физических сил. Но уж такова рабочая жилка у Бориса Рычкова. Тянется сердце к новому делу...

Рычков. ...Когда я прихожу на завод, мне все там интересно. Радостно, легко дышится, словно в юность свою возвращаюсь.

И снимаю я тех, кого знаю, люблю и, кажется, понимаю. Мы, документалисты, снимаем сразу — и набело. Очень важно, чтобы была у тебя собственная радость и собственная боль, когда снимаешь рабочего человека, вера в него и то свое, что сумел накопить за жизнь, думая о жизни рабочего люда. И, конечно, чувство ответственности за дело. Кто-то стоит за станком, кто-то за кульманом, кто-то возле счетно-решающей машины. Их труд, успех или неудачу видят только товарищи по труду, по цеху, по отделу. Нашу же работу видят миллионы. Если брак — красней перед миллионами...

Леонид Ильич Брежнев сказал, что «юбилейный год — это всегда год воспоминаний, год подведения итогов. Но мы, коммунисты, оглядываемся назад не только для того, чтобы с законной гордостью отметить масштабность, историческую значимость сделанного. Мы воспринимаем прошлое как богатейший резервуар опыта, как материал для раздумий, для критического анализа собственных решений и действий. Мы черпаем из прошлого вдохновение для нынешних и грядущих дел».

Эти мысли не могут не вдохновить, не окрылить художника. Но они требуют и соответствующих творческих ресурсов для раскрытия их средствами нашего искусства. Я вижу свой долг в том, чтобы отыскать эти средства.

Г. Александров

На монтажном столе — фильм С. М. Эйзенштейна

Пятьдесят лет назад Сергей Михайлович Эйзенштейн, Эдуард Казимирович Тиссэ и я отправились за границу для изучения только что появившегося тогда звукового кино. В мае 1930 года мы прибыли в США. Слава «Броненосца «Потемкин» широко распахнула двери Голливуда перед Эйзенштейном и нами, его сотрудниками. Студия «Парамаунт» предложила экранизировать любое, по нашему выбору, известное произведение, среди которых назывались романы Э. Золя, А. Франса, Г. Уэллса и многих других. Наше предложение создать картину по роману А. Серафимовича «Железный поток» энтузиазма, естественно, не вызвало, и мы решили экранизировать «Золото Зуттера» Б. Сандрара — остросоциальный роман о первых калифорнийских золотоискателях. Сценарий картины был написан Эйзенштейном и мной в содружестве с Айвором Монтегю, но к постановке фильма приступить так и не удалось: вместо желаемого «вестерна» заказчики получили сценарий, разоблачающий капиталистический мир, его духовное обнищание и жажду наживы. Такую же антибуржуазную направленность имел и сценарий Эйзенштейна «Американская трагедия» по роману Т. Драйзера, решительно отвергнутый тогдашними хозяевами «Парамаунта». Соглашение с «большевистским режиссером» было расторгнуто, и мы оказались в тяжелейшем положении. И тут на помощь пришли наши друзья, мексиканские художники Диего Ривера и Давид Сикейрос. Они предложили Эйзенштейну снять видовой фильм о Мексике. Нужны были деньги, и американский писатель Эптон Синклер организовал так называемый «Трест мексиканского фильма Эйзенштейна», который ассигновал на это мероприятие 25 тысяч долларов. Предполагалось, что за три-четыре месяца прославленный постановщик «Броненосца «Потемкин» снимет «самый лучший фильм, на который он способен как художник» — так гласил один из пунктов контракта. Здесь же оговаривалось решительное желание Эйзенштейна «быть свободным и руководить постановкой фильма согласно своему собственному пониманию, каким должен быть мексиканский фильм». Оговаривалось и право демонстрации кинокартины в пределах СССР.

Вместо четырех месяцев мы работали целых четырнадцать! Увиденное так нас ошеломило, произвело такое огромное впечатление, что родился замысел совершенно другого фильма. Мы увидели удивительную страну, где соседствовали, причудливо и драматически переплетаясь, различные исторические эпохи, нравы, общественные уклады. Мы много путешествовали и перед нами предстала вся история Мексики. Так у Сергея Михайловича сложился грандиозный замысел исторического фильма — народно-героической драмы.

Не только материал, но и сюжет и композиция картины были подсказаны историей Мексики. Мир, еще не известный экрану, был открыт советскими кинематографистами, и это идейно-художественное открытие оказало в дальнейшем огромное, всеми признанное влияние на мексиканское киноискусство. Стоит назвать хотя бы прославленную картину Э. Фернандеса «Мексиканская девушка». Напомню, что ее оператор Г. Фигероа свой путь в кино начал пятьдесят лет назад, когда юношей при-

шел в группу Эйзенштейна, чтобы стать добровольным и бескорыстным его помощником.

Условия, в которых мы трудились, были нелегкими. Непривычная жара перемежалась частыми проливными дождями. Из-за болезни кто-либо из нас троих надолго выбывал из строя. Не хватало пленки: мы снимали гораздо больше, чем было предусмотрено.

Но радости было все-таки больше. Мы были влюблены в страну, в трудовой народ, о жизни и борьбе которого хотели поведать всему миру. Сотни людей пришли нам на помощь и трудились фактически бесплатно: у нас нечем было платить.

По замыслу, в фильме не должны были играть актеры. В ролях пеонов снимались пеоны, в ролях феодалов — хозяева асиенд. Марию, невесту Себастьяна, сыграла учительница Исабела Вильясеньор, жена, нашего чудесного друга, известного искусствоведа и критика Габриеля Фернандеса Ледезми; Себастьяна сыграл местный крестьянин. Массовые сцены почти не инсценировались: знаменитая мексиканская фиеста — бой быков, полный искрометного озорства карнавал «День мертвых» — все это запечатлела гениальная камера Эдуарда Тиссэ почти документально. Эйзенштейн и Тиссэ, по сути, во многом предвосхитили поэтику итальянского неореализма, и нынешние зрители, надеюсь, оценят это.

Фильм «Да здравствует Мексика!» должен был рассказать о трудном пути страны к национальному освобождению и о буржуазно-демократической революции начала XX века. Центральным эпизодом, воплощающим идею национального единения страны, должна была стать новелла «Солдадера». Так называли мексиканскую женщину, подругу воина, сопровождавшую его в походе. «В период революции, — писал Эйзенштейн, — Мексика не имела ни интендантств, ни системы лазаретов и перевязочных пунктов. Еда и уход за ранеными ложились на плечи солдатских жен — солдадер... Есть что-то символическое и глубоко человечное в этом образе женщины, которая становится выше военной распри, раздирающей ее страну. В ней как бы заключена великая идея того, что в основе мексиканский народ всех своих пятидесяти двух наций един... На этой точке фигура солдадеры вырастала в воплощенный образ самой Мексики, раздираемой гражданской войной и политическими противоречиями» [1].

Эта новелла не была снята. Она требовала немалых денежных затрат, ибо эпизоды революционной борьбы необходимо было художественно воссоздать, а в роли солдадеры предполагалось снять профессиональную актрису, которую надо было еще отыскать; но основная причина того, что съемки не состоялись, конечно же, в другом: в страхе «Треста» перед идеями и гением певца русской революции советского кинорежиссера Сергея Эйзенштейна.

Постепенно выяснилось, что средств для дальнейшей работы у нас больше не было. Да и сроки командировки, на которую ушло добрых три года, истекли, — надо было возвращаться на Родину.

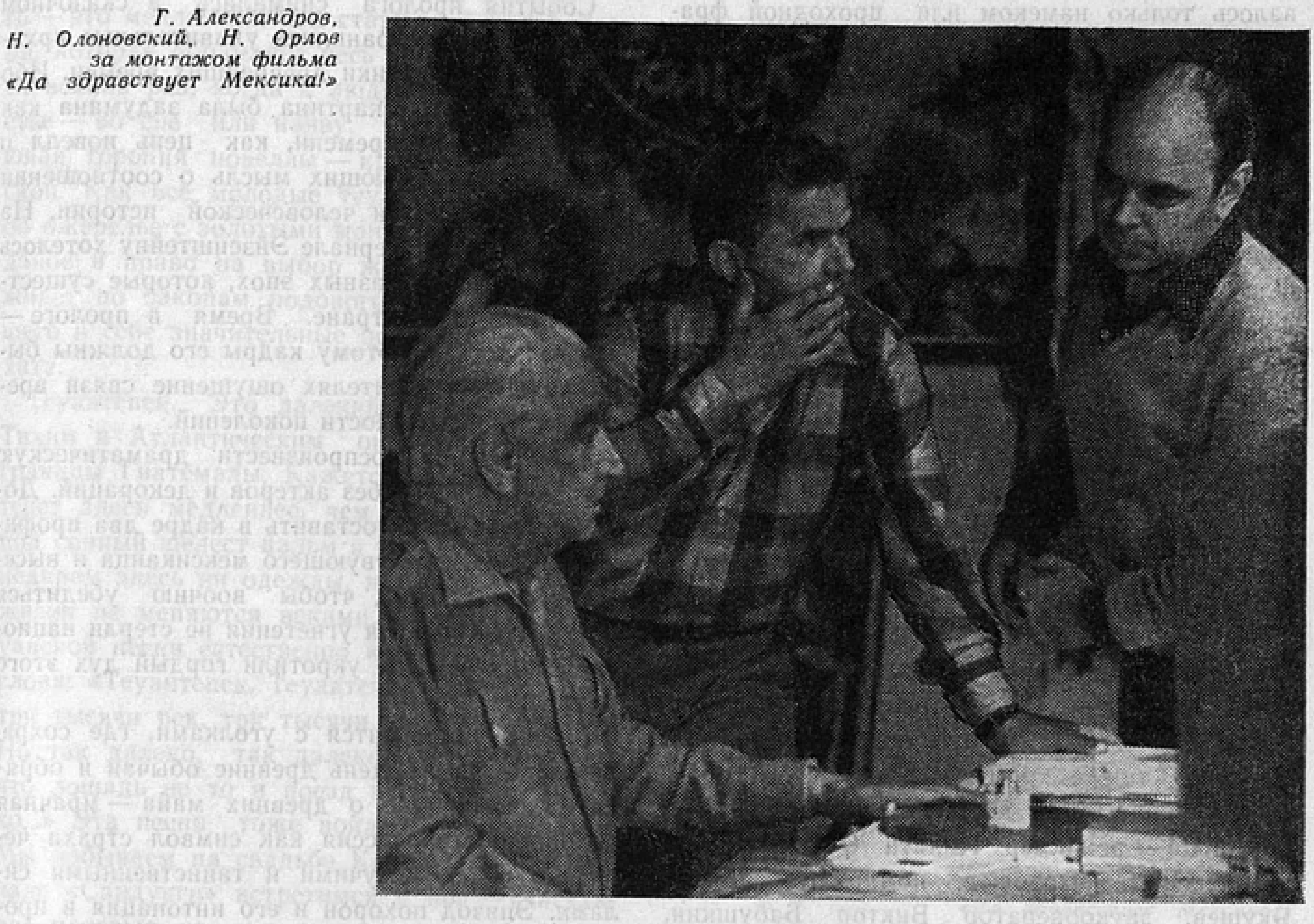
«Окончательный монтаж в Москве!» — заявил Эйзенштейн перед отъездом. Этому суждено сбыться только теперь, спустя почти пять десятилетий...

Эдуардом Тиссэ было снято более 70 тысяч метров пленки. Но хозяевами отснятого материала являлись члены «Треста». Увезти негатив мы могли лишь при одном условии: оплатить его полную стоимость. Но денег у нас не было. О нашем нравственном и творческом праве на отснятый материал не могло быть и речи. И потому с материалом, созданным советскими мастерами экрана, но ставшим собственностью «Треста», обошлись с потрясающей бесцеремонностью. На его основе были слеплены (другого слова не придумать) две полнометражные ленты («Буря над Мексикой» и «Время под солнцем») и состоящая из шести короткометражек «Мексиканская симфония». Эйзенштейн об этом знал. «Бессмысленной склейкой, разбросом материала, распродажей негатива на отдельные фильмы — уничтожена концепция, разбито целое, растоптан многомесячный труд... Иронией, — писал он в 1946 году, — попытаемся преодолеть и этот случай

---

[1] Сергей Эйзенштейн. Избр. произведения в 6-ти томах. М., «Искусство», т. 2, стр. 362. (Все дальнейшие сноски даются на это издание.)

Г. Александров, Н. Олоновский, Н. Орлов за монтажом фильма «Да здравствует Мексика!»



смерти — смерти собственного детища, в которое было вложено столько любви, труда и вдохновения»[2].

Каким же он был бы, эйзенштейновский фильм о Мексике? С полной определенностью на этот вопрос сегодня уже не ответить. Всем известно, какую большую роль в творческом процессе играл у Эйзенштейна монтажный период, когда фильм приобретал окончательную форму. Смонтировать свою картину мог только сам Сергей Михайлович.

Сценарий фильма мы написали вместе с Эйзенштейном. Точнее, это было либретто — краткое описание событий. Более полный текст был нежелателен по цензурным соображениям. К тому же, хотя либретто и было написано только после изучения и отбора материала, окончательную форму оно так и не приобрело. «Как первый набросок, — писал в 1947 году уже смертельно больной Эйзенштейн в своем «Послесловии к либретто фильма», — он, естественно, еще поверхностен, не заострен и не отчеканен ни в своих деталях, ни в своих намерениях, ни в своих тенденциях. Мало того — он даже умышленно всячески сглажен и «обкатан», так как в основном был рассчитан на ту группу людей... которая финансировала экспедицию и больше всего опасалась того, как бы в фильм не проскользнуло что-либо чересчур «радикальное». С другой стороны, не менее пристально к этому либретто присматривалась и мексиканская правительственная цензура тех лет. Всякое заострение социальной проблематики — взаимоотношения асиендадо и пеонов и расправа с бунтовщиками — вызывало здесь недовольство... Оставалось в либретто смягчить краски, оставляя за собой возможность во время самих съемок развернуть в полноте всю заостренную реальную рельефность того, что здесь да-

[2] Сергей Эйзенштейн, т. 1, стр. 152—153.

валось только намеком или проходной фразой»[3].

Между тем написанное нами тогда либретто — это единственный документ, на основе которого сейчас можно восстановить ход съемок и предполагаемый авторский монтаж. Бесценным помощником в этом отношении являются «Послесловие», о котором только что шла речь, дневники Эйзенштейна, его записи и рисунки мексиканского периода. И еще моя память.

Следует подчеркнуть и другое: хотя советские организации добивались возвращения материалов долгие годы, из отснятых нами в Мексике семидесяти тысяч метров сегодня в нашем распоряжении только сорок.

Из этих сорока тысяч метров нам и предстоит сейчас смонтировать картину. Я работаю над ней вместе с Эсфирью Тобак, человеком, много сотрудничавшим с Эйзенштейном в качестве монтажера. Мы хорошо понимаем друг друга еще и потому, что большинство моих фильмов также монтировались Э. Тобак. В нашу киногруппу входят и другие опытные товарищи — режиссер Никита Орлов, редактор Леонид Нехорошев, композитор Юрий Якушев, звукооператор Виктор Бабушкин, оператор Николай Олоновский и художник Юрий Соболев.

Картина начнется вступлением — кратким рассказом о нашей давней киноэкспедиции, а затем пойдет пролог в том виде, как его замыслил Эйзенштейн (фильм «Да здравствует Мексика!» был задуман в четырех частях с прологом и эпилогом). Два голоса будут звучать на протяжении кинокартины: Сергей Бондарчук прочтет текст, рассказывающий о замысле Эйзенштейна и составленный на основе его статей и писем, на мою же долю выпала задача поделиться воспоминаниями о нашей мексиканской экспедиции.

С экрана прозвучит рассказ и о неснятой новелле «Солдадера». Чтобы не подменять Эйзенштейна и Тиссэ, мы, естественно, не стали снимать этот эпизод, а решили просто рассказать о нем.

События пролога снимались в сказочном Юкатане, где сохранились удивительные архитектурные памятники древнейших времен. Ибо с самого начала картина была задумана как путешествие во времени, как цепь новелл и эпизодов, выражающих мысль о соотношении времен и развитии человеческой истории. На мексиканском материале Эйзенштейну хотелось показать жизнь разных эпох, которые существовали тогда в стране. Время в прологе — это вечность, и потому кадры его должны были рождать в зрителях ощущение связи времен и преемственности поколений.

Мы решили воспроизвести драматическую историю Мексики без актеров и декораций. Достаточно было сопоставить в кадре два профиля — ныне здравствующего мексиканца и высеченного из камня, чтобы воочию убедиться в том, что столетия угнетения не стерли национальные черты, не укротили гордый дух этого народа.

Зритель встретится с уголками, где сохраняются и по сей день древние обычаи и обряды. Напоминание о древних майа — мрачная похоронная процессия как символ страха человека перед могучими и таинственными силами. Эпизод похорон и его интонация в прологе имеют важное смысловое значение для картины в целом. Обряд древних сопоставляется в финале с ежегодным традиционным праздником — карнавалом «День мертвых» (его мы сняли документально 2 ноября 1931 года). В этот день мексиканцы, с почтением вспоминая о прошлом, высказывают веселое презрение к смерти.

«Мы начали фильм показом смерти, — записано в нашем первоначальном либретто. — Кончается же он победой жизни над смертью и над грузом прошлого».

В первой новелле камера Эдуарда Тиссэ перенесет нас в джунгли тропического Теуантепека, в первобытную индейскую деревню, что высится на сваях среди тропических джунглей.

Эта новелла называется «Сандунга». Девушки плывут по реке в долбленых лодках, а у воды весело резвятся обезьяны, порхают попугаи, греется на солнце крокодил. Сандун-

---

[3] Сергей Эйзенштейн, т. 6, стр. 446.

га — это медленная, как старинный вальс, песня, которая обрамляет весь эпизод. Она поется всякий раз, когда к людям приходит счастье — во сне или наяву. О счастье грезит юная героиня новеллы — красавица Консепсион. Как все молодые теуанки, она мечтает об ожерелье с золотыми монетами. Это ее приданое и право на выбор жениха: Теуантепек живет по законам родового строя, сохранившего в себе значительные пережитки матриархата.

Теуантепек... Это далекий перешеек между Тихим и Атлантическим океанами, у самой границы Гватемалы. Кажется, что само время течет здесь медленнее, чем в других местах, под сонный шелест пальм и тихий шепот воды, недаром здесь ни одежды, ни уклад, ни образ жизни не меняются веками... И на мотив теуанской песни естественно и резонно ложатся слова: «Теуантепек, Теуантепек, страна чужая, три тысячи рек, три тысячи лет ее окружают. Но так далеко, так далеко, чтобы доехать, что лошадь не то и поезд не то, — так далеко...» Эта песня тоже войдет в наш фильм. Мы побываем на свадьбе Консепсион и в финале «Сандунги» встретимся с ней — счастливой матерью, но...

...Слышатся звуки труб и военных барабанов, нарастает военный испанский марш: в страну пришли чужеземцы. В следующей новелле, которую Эйзенштейн назвал «Фиеста», эпизод завоевания Мексики испанцами решен с помощью обрядов, которые исполняются на площадях и улицах городов во время старинных мистерий — напоминаний о далеком прошлом. Эти мистерии можно увидеть на празднике, который называется теперь по-испански — фиеста. Камера настойчиво выделяет зловещее шествие танцоров-конкистадоров и символы завоевания Мексики — крест и меч, с которыми пришли в страну испанцы. Здесь же инсценировано восхождение Христа на Голгофу. Сотни паломников-индейцев, обращенных в католическую веру, ползут на коленях по ступенькам разрушенной пирамиды, на месте которой теперь высится величественный католический храм. Вслед за паломниками идут мужчины, изображающие «распятых», с кактусовыми колючими крестами на покорно согбенных спинах.



Кадр из фильма «Да здравствует Мексика!»

Мистерия, представляющая крестный путь и муки Христа, снималась в Мериде. Здесь же сняты и священные танцы индейцев в честь святой девы — живое доказательство неистребимости прежних, языческих верований местного населения. Религиозным обрядом становится в ходе праздника и бой быков: убитое животное приносилось в жертву святой деве Гуаделупе. Наши зрители будут дивиться и рукоплескать смелости знаменитого матадора Давида Лисеага, но немалое мужество проявил и Эдуард Тиссэ, с риском для жизни снявший крупные планы тореро и мечущегося по арене взбешенного быка.

Трагичны финальные кадры «Фиесты»: покорилась, пала на колени древняя Мексика...

Индеец в позе покорности и страдания стоит на коленях, его руки распростерты, как и у тех, что «распяты» на кресте. Словно злые вороны, кружатся, будто топчут поверженного, танцоры, изображающие завоевателей. В этом танце предвосхищен финал следующей новеллы, которую мы назвали «Магей»: лошади топчут живых людей...

Магей — крупная агава, сок которой идет на изготовление хмельного индейского напитка «пульке». Даром богов называют его люди. Согласно легендам и поверьям, напиток этот приносит радость и забвение всех горестей и печалей. Действие этой новеллы происходит на бескрайних плантациях магея в штате Идальго, на старой асиенде Тетлапайак, время — начало нашего века. Период жестокой диктатуры Порфирио Диаса. В «Магее» тоже будет звучать песня. Протяжная и печальная, она называется «Эль Алабадо». Каждую зарю, еще до начала работы, запевают ее пеоны, испрашивая у святой девы помощи и удачи на весь грядущий трудовой день. Вооруженная охрана распахнет крепостные ворота асиенды, и пеоны-батраки отправятся на поля магея. Среди них — молодой Себастьян. У него сегодня особый день: он собирается отвести свою невесту Марию к хозяину асиенды, чтобы получить у него разрешение на женитьбу. Таков порядок. Но один из подвыпивших гостей асиендадо обесчестит девушку, и пеоны, друзья Себастьяна, взбунтуются. Однако силы слишком уж неравны. И расправа озверевших феодалов с юношами-пеонами будет бесчеловечно жестокой. В финале трагической новеллы Мария оплачет гибель своего жениха.

Но по лицам свидетелей страшного преступления зритель увидит, что пеоны готовы к борьбе за свои права, за освобождение от власти феодалов.

А в следующей новелле, которую мы, как я уже говорил, решили назвать «Солдадера», зритель должен был бы увидеть Мексику, объятую пламенем гражданской войны, а затем, в результате победы революции, объединившуюся. Но эта новелла, повторяю, не была снята.

«Солдадера, — писал Эйзенштейн, — должна была вырасти до обобщенного образа самой Мексики, которая постепенно поднимается до понимания того, что сила не в распрях, а только в общем всенародном единении против сил реакции» [4].

Это единение главных сил мексиканской революции действительно состоялось, когда враждующие армии Панчо Вильи и Эмилиано Сапаты вместе вступили в Мехико-Сити и «...завершали, — писал Эйзенштейн, — в общегосударственном масштабе тот самый мотив, который проходил в судьбе скромной «дочери революции» Панчи, ставящей заботливую человечность и всенародное братство выше бессмысленной распри и братоубийственного самоуничтожения тех, чьим прицелом для их ненависти должны быть силы реакции и угнетателей» [5].

Мы не снимаем, повторяю, новеллу «Солдадера». Никто не может сегодня стать за камеру вместо Эдуарда Казимировича и взять в руки режиссерский рупор Сергея Михайловича... Но и опустить «Солдадеру» ни в коем случае нельзя! Необходимо по возможности полнее и точнее раскрыть современному зрителю и ее замысел, и предполагавшиеся кинематографические средства.

И — эпилог фильма. Мексиканский народ празднует победу жизни над смертью — карнавал «День мертвых». Начинается он с почтительного поминания усопших, а потом превращается в озорное вышучивание смерти, траура. Мертвые считаются живыми, а живые — мертвыми, и потому на каждом — маска, изображающая череп, и карнавальный балахон, на которых нарисован скелет. А в магазинах и прямо на улицах в огромном количестве продаются и поедаются сахарные черепа и пирожные, сделанные в виде маленьких гробиков. Брызжет веселье, радостный смех, звучит музыка, танцует народ — мексиканцы не боятся смерти!

Но приходит миг, и люди срывают маски. И за нарисованными на масках черепами возникают живые и ясные человеческие лица. Но где-то в толпе мелькают костюмы хозяина

---

[4] Сергей Эйзенштейн, т. 6, стр. 449.
[5] Там же.

Кадр из фильма
«Да здравствует Мексика!»



асиенды, его гостей — участников жестокой казни Себастьяна и его друзей. А вот, скрывшись за маской-черепом, прошествовал епископ, а вот — президент, министры, жандармы. Они тоже срывают маски. Но за ними не человеческие лица, а... черепа!

И тогда зазвучит с экрана голос рассказчика, который повествует о замысле С. М. Эйзенштейна:

— Эти черепа, — скажет он, — как грозное «Помни!» для тех, кто против жизни, ибо жизнь возьмет свое, победит смерть!

И груды черепов снесет взрыв радостно-побеждающего человеческого смеха.

...Долгие годы шла борьба за возвращение в СССР материала картины, переданного Эптоном Синклером в Нью-Йоркский музей современного искусства. И теперь, монтируя его, мы видим, что он не утратил своей яркости, выразительности, эмоциональности, что он и сегодня способен волновать и восхищать зрителей.

Бронзовый веселый мальчишка лукаво выглянул из-под своей маски-черепа в тот далекий, пятидесятилетней давности, празднично-карнавальный «День мертвых»... Этим кадром — символом древнего и юного, мужественного и свободолюбивого мексиканского народа — хотел Эйзенштейн закончить свой фильм «Да здравствует Мексика!».

Этим кадром закончим и мы нашу редакцию картины.

Работа эта огромная и необыкновенно трудная. Но мы не боимся трудностей, мы знаем: картина, которую увидят зрители 70-х годов XX века, должна быть достойна мужества и гения великого мастера мирового кино.

Эдуард Тиссэ

«На том мы стоим»

Эдуард Казимирович Тиссэ (1896—1961)— один из основоположников советской операторской школы, один из тех ярких, самобытных мастеров, которые утвердили оператора в качестве самостоятельного творца — полноправного соавтора фильма. Снятые им картины «Стачка», «Броненосец «Потемкин», «Октябрь», «Старое и новое», «Александр Невский», «Аэроград» вошли в сокровищницу социалистического киноискусства. Выдающийся вклад Эдуарда Казимировича Тиссэ в советское и мировое кино общепризнан, однако не осмыслен ни в одном специальном исследовании. Его выступления и статьи рассеяны в периодической печати, а многие материалы остались в архиве. Настоящая публикация в некоторой степени восполняет этот пробел.
Статья «Русский кинооператор» печатается по тексту журнала «Filmtechnik», 1927, № 6, без сокращений (перевод Н. Клеймана).
Доклад Э. К. Тиссэ на семинаре операторов киностудии «Мосфильм» 27 апреля 1956 года публикуется по тексту неправленной стенограммы. При подготовке текста к печати устранены повторы и проделана стилистическая правка; она специально не оговаривается. Купюры отмечены знаком (...). Машинописная копия стенограммы доклада хранится в Центральном государственном архиве литературы и искусства (фонд 2453, опись 4, единица хранения 2890).

РУССКИЙ КИНООПЕРАТОР

Ближайший сотрудник Эйзенштейна по «Князю Потемкину»[1] и другим его произведениям приехал к нам из Москвы[2]. Из некоторых газетных сообщений можно было узнать, что он собирается выступить здесь с публичным докладом о новых путях русского искусства. Посвященным было еще раньше известно, что это мероприятие не состоится по соображениям принципиального характера. И в самом деле, Тиссэ собирается ехать дальше — в Париж, получив, однако, возможность взять слово на страницах нашего журнала. — *Ред.*[3].

Благодаря посещению «Клуба кинодекораторов Германии», я имел возможность пополнить мои прежние наблюдения личными контактами с немецкими кинематографистами. Это облегчает мне также задачу высказаться о роли кинооператора в русском киноискусстве. У меня есть теперь возможность наглядно объяснить эту тему — просто тем, что я сравню положение дел у нас, в Москве, и здесь.

Первое, что особенно резко бросается в глаза при подобном сравнении,— это положение русского оператора в режиссерском штабе. Типичным для наших отношений, в противоположность здешнему положению, является то, что режиссерский штаб рассматривается как нечто постоянное. У нас не ставится вопрос о формировании для каждого нового фильма непременно новой группы, состоящей из драматурга, режиссера, оператора, художника и т. д. Такие группы сами формируются на протяжении целых производственных циклов,

по свободному выбору и склонностям каждого. Наш идеал — это такой режиссерский штаб, в котором все, занятые в работе, придерживаются одинакового мировоззрения, одинаковых убеждений, одинаковой установки. Этим определяются и другие взаимоотношения членов такого штаба.

Центр тяжести нашей деятельности лежит в подготовительной работе. Во время подготовки все произведение обсуждается до последней мелочи. Пока в этих уточняющих обсуждениях не устраняются все возможные различия во мнениях, мы не приступаем к работе. Потому что мы можем лишь тогда создать нечто художественное, когда достигнуто предельное духовное единство.

Ясно, что в этих условиях наш оператор является художественно равноправным, творческим членом своего режиссерского штаба. То есть мы не знаем *никакой диктатуры режиссеров.* Мы работаем на дружески-коллегиальной основе. Процесс «засъемки», простого фотографирования одной из многих сцен, подготовленных без участия оператора, приводит к деградации человека с кинокамерой (Kameramann) до человека при кинокамере (Mann der Kamera), до некоей более технической, нежели творческой силы. Если оператор, как, впрочем, любой кинематографист, вынужден снимать, так сказать, «по приказу» господина режиссера, то, по нашему твердому убеждению, достичь впечатляющего творческого успеха невозможно. Мы требуем от киноработы зрелости в каждой мелочи и единства целого, которое сплавляет все частности. При этом не обязательно основываться только на сценарии (Manuskript). В группе Эйзенштейна, например, мы работаем по «либретто», которое является точно и кратко выраженным и строго выстроенным изложением содержания. Это либретто содержит от пяти до десяти машинописных страниц. Оно выстраивается внутри нашей группы в духе поставленной перед нами задачи. Дальнейшая разработка этого построения вырастает не только в «инсценирование», но и в художественную



Э. К. Тиссэ.
Фото 1925 года
с дарственной надписью
С. М. Эйзенштейну

организацию зрелищного ряда, единства ритма, настроения и осознанного ведения развития образа до его кульминации и далее до развязки. Чтобы достичь этого, нужно заранее уяснить, каким будет сопоставление, монтаж кадров. Построение отдельного кадра в этом смысле вырабатывается всем нашим коллективом совместно. *Невозможно даже установить, кто был при этом больше драматургом, режиссером, оператором или художником.*

Только когда план битвы готов и всеми нами полностью освоен, мы выходим на поле боя, и только тогда каждый из нас берется за свое оружие. Но несмотря на различие техники нашей работы, внутри коллектива мы все говорим на одном языке. Мы рабо-

таем в содружестве — в самом точном смысле этого слова — и все стремимся к одной цели: к творческому успеху.

●

Если я, как русский оператор, должен говорить о пройденном нами пути, то прежде всего я хотел бы высказать наше мнение о достигнутых результатах.

Наш длительный поиск (о его путях сейчас пойдет речь) привел нас к «Броненосцу «Потемкин» и «Матери». Эти два фильма могут рассматриваться как результат целого периода, как итог всего нашего предшествующего теоретического и практического экспериментирования. На этих примерах зиждется наша убежденность, что методы наши были верны и что мы стоим у начала новой главы русского киноискусства — осознанного проведения определенной линии. Поворотным моментом можно считать 1926 год, когда были начаты съемки «Генеральной линии». В отличие от исторической темы «Потемкина», основным тоном которого был тяжкий, как металл, гнет, вызывающий возмущение всех — и участников и зрителей, — теперь предстоит создать производственный фильм, который служит делу нового строительства сельского хозяйства в России. Музыкальной основой фильма является бесконечный русский край с его плодородной матушкой-землей, с его радостным, сверкающим солнцем, с теми далекими русскими горизонтами, которые так же бесконечны, как наши надежды.

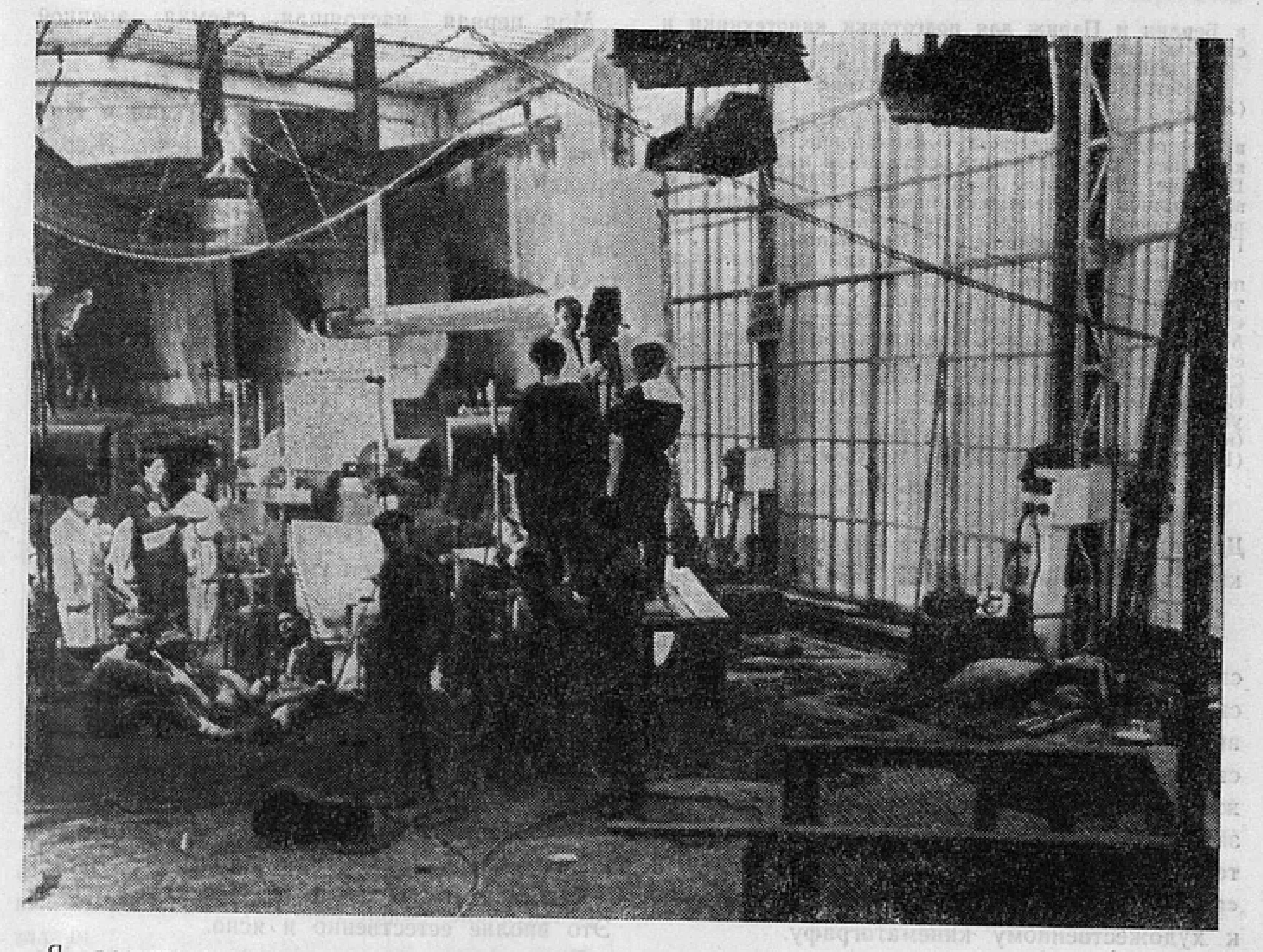
Чтобы вернуться к теме, я хочу кое-что рассказать о пути, пройденном русским кинооператором. Собственно, с него началась после революции русская кинематография. В период с 1918 по 1923 год речь может идти лишь о репродуктивной работе оператора в форме хроники (здесь ее называют киножурналом). Кинохроника была нашей первой кинематографической ступенью. Здесь человек с кинокамерой (Kameramann) учился тому, как стать художником с кинокамерой (Kamer Künstler). Отправляясь в странствие, он получал в дорогу только маршрут и запечатлевал на пленке революцию в соответствии со своим пониманием и совестью. О сценарии здесь не могло быть и речи. События нельзя было ни предвидеть, ни повторить. Тут оператор получал возможность учиться «видению»: быстро ориентироваться в обстановке, извлекать и запечатлевать самое существенное, типическое. Он должен был сам предписывать себе программу, режиссерский план, монтажное построение — с тем, чтобы в конечном итоге скомпоновать разнообразные события в некое целое. Это был период изучения натуры.

Только в 1923—1924 годах началась творческая работа по заранее установленному плану, по принципу «инсценирования». Так появились первые режиссеры революционного времени, которые до того занимались материей кино главным образом теоретически. Настал период экспериментирования, во время которого наша группа создала фильм «Стачка». Эйзенштейн, который до этого работал в театре и не нашел там достаточных средств выразительности, нуждался в выходе на простор, чтобы новыми средствами создавать новое искусство. Несмотря на большие недостатки, которые есть в этом фильме с сегодняшней точки зрения, он был тогда поучительным примером, из которого все мы извлекли много пользы. Впервые в истории кинематографа масса выступила в роли героя.

Именно здесь наметилась линия, которая привела нас к «Потемкину», а теперь через «Генеральную линию» ведет все дальше по направлению к нашему идеалу. Мы полагаем, что нашли путь, который открывает нам совершенно новые возможности в области киноискусства. Но было бы преждевременно говорить об этом уже сегодня. Во всяком случае, всех результатов в своей работе мы достигаем в первую очередь благодаря своим рабочим методам: добровольному самоограничению всех сотрудников коллектива без обычного честолюбия и тщеславия.

●

В заключение, не претендуя на критику, я хочу высказать свое впечатление о последнем крупном немецком фильме «Метрополис»[4].



«Стачка».
Рабочий момент.
Первый съемочный день

Я восхищен великолепными техническими успехами, которые достигнуты здесь во всех областях. Нам, русским, есть тут чему поучиться. Однако, к сожалению, техника здесь оказалась, по-моему, самоцелью. За деревьями не видно леса. Каждый из сотрудников внес в это произведение все лучшее, на что был способен. Но здесь отсутствует то, что для нас является главным, — соединение всех этих выдающихся достижений в некоем духовном единстве. Этого-то я здесь не увидел. Того всесплавляющего основного тона, который поднимает произведение на духовную высоту. Поэтому «Метрополис» оставил меня холодным.

Невольно вспоминается прошлый год, когда мы с Эйзенштейном посетили в Нойбабельсберге[5] Фрица Ланга[6]. После того как он очень любезно показал нам части своей будущей картины, он на прощание обратился к Эйзенштейну со словами: «Иди туда же и делай то же. Но не все!»

Наш «Потемкин» в это время не был показан в Германии... Но уже тогда мы решили ни при каких условиях не делать того же. И уверены, что были правы.

«Метрополис» был создан по принципу диктатуры режиссера, «Потемкин» — по принципу равноправия всех творческих личностей внутри единого коллектива. На том мы стоим.

---

[1] Имеется в виду «Броненосец «Потемкин».
[2] В марте 1926 года Э. К. Тиссэ был командирован

в Берлин и Париж для подготовки кинотехники к съемкам фильма «Октябрь».

[3] Предисловие редакции журнала «Filmtechnik».

[4] «Метрополис» — фильм режиссера Ф. Ланга (1926).

[5] С. М. Эйзенштейн и Э. К. Тиссэ были в Германии в 1926 году в творческой командировке. Они ознакомились с техническим оснащением киностудий в Берлине, Штааконе, Темпельгофе, Нойбабельсберге, встретились с деятелями германской кинематографии: режиссером Ф. Лангом, операторами К. Фрейндом, Г. Риттау, Р. Зеебером, К. Гоффманом.

[6] Фриц Ланг — крупный немецкий кинорежиссер, поставивший фильмы «Усталая смерть» (1921), «Доктор Мабузе-игрок» (1922), «Нибелунги» (1923—1924), «Метрополис» (1926), «М» (1931), «Завещание доктора Мабузе» (1932) и другие. После эмиграции из фашистской Германии в 1933 году работал во Франции и США. Поставил фильмы «Лилиом» (1933), «Ярость» (1936), «Охота на человека» (1941), «Палачи тоже умирают» (1942) и другие. После переезда в ФРГ (в 1958 году) снял картины «Индийская гробница» (1958), «Тысяча глаз доктора Мабузе» и другие.

Доклад Э. К. Тиссэ на семинаре операторов киностудии «Мосфильм» 27 апреля 1956 года

У каждого мастера в кинематографии есть свое видение, свое отношение к творчеству, свое мастерство, свой почерк. Было бы правильней, если бы сегодняшний вечер был посвящен собеседованию о моей работе в художественной кинематографии. Но я хотел бы затронуть в своем отступлении от основной темы также некоторые вопросы, начиная с «азов»: как я пришел к этому искусству — к художественному кинематографу.

Область кинематографии, как вам известно, многогранна. Моя жизнь началась не в художественной, а в хроникальной кинематографии.

Я постараюсь переключиться в прошлое и остановиться на том моменте, когда я взял в свои руки киноаппарат. Я тогда еще очень многого не осознавал, не понимал.

Я начал свою работу в 1914 году, в студии живописи и фото профессора Гренцинга, который приобрел киносъемочный аппарат. Приобретение было связано с его участием в акционерном деле по эксплуатации кинотеатра. Аппарат системы «Патэ» был им куплен для того, чтобы приспособить одного из своих учеников к этой новой профессии, и на мою долю выпал этот жребий. Я начал снимать. Я снимал, печатал и монтировал.

Вначале это были видовые картины.

Моя первая настоящая съемка военной хроники была сделана в исторический день — в день объявления войны в 1914 году. Это был чудесный теплый день. Я снимал в курзале в городе Либаве[1] гуляющих. Жерла орудий нашей крепости были направлены, как всегда, в сторону моря. В курзале давали в это время Шестую симфонию Чайковского. Вдруг я вижу, что на горизонте появились военные корабли. Это было очень красиво. Военные корабли на фоне гуляющей толпы. Я начал снимать... Вдруг в процессе съемки раздался залп, другой, третий. И взрывы снарядов где-то в городе. Сначала публика не поняла, что это такое, но потом стало ясно: война. Начало великой трагедии народов. Первые этапы военных действий были зафиксированы этим аппаратом «Патэ», так называемым «Верблюдом».

Возможно, что снятые мною кадры были первыми военными кусками, положившими начало военной хронике мировой империалистической войны.

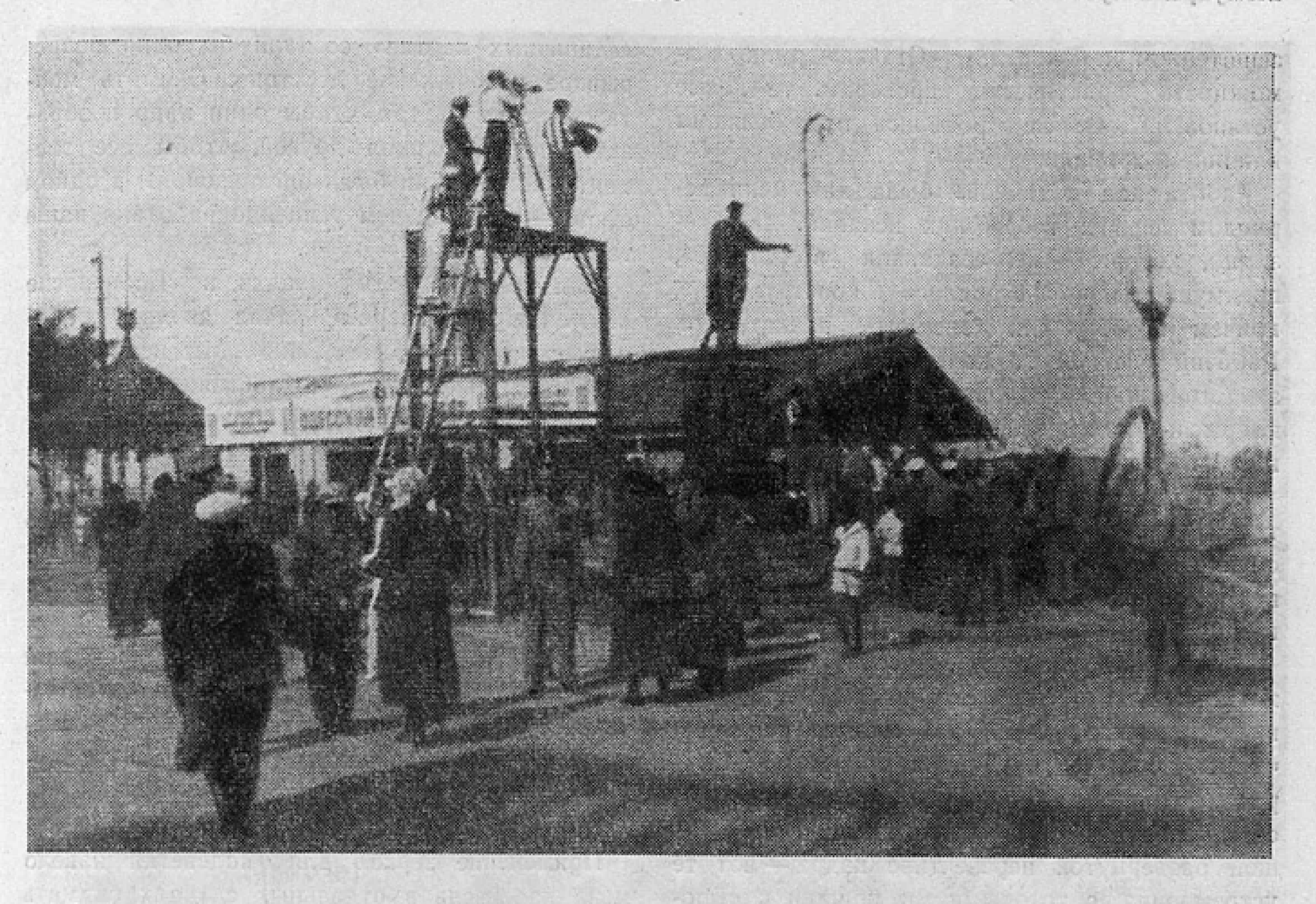
Так началась моя кинематографическая жизнь.

Постепенно я прошел почти все фронты мировой империалистической войны.

Снимали мы без всяких творческих задач. Это вполне естественно и ясно.

Были встречи потом на фронте с профессионалами, с таким оператором, который очень высоко котировался в нашей русской и в заграничной кинематографии, как П. К. Новицкий[2]. Я с ним встретился на фронте в 180-й пехотной дивизии, штаб которой находился во дворце барона фон Корфа в Крейцбурге[3], и я ему очень благодарен был за советы, за ту помощь, которую он мне оказывал. Шли поиски в решении интересного сюжета, интересного кадра. Так постепенно создавали мы русскую изобразительную школу хроники.

Чем можно было отличить хорошего хроникера от плохого? Плохой хроникер — тот, кто плохо видел снимаемый материал. И вот видение и стало цениться, потому что мы стали смотреть на снятый материал с точки зрения того, как хроникер сумел отразить в



«Броненосец «Потемкин». Рабочий момент

своем кратком очерке свое участие в действии, в решении той или иной оперативной задачи.

«Присутствующего» хроникера не ценили, а участвующего хроникера ценили очень высоко. Вот с этих позиций постепенно вырабатывался оператор-хроникер.

27 апреля 1918 года[4] после демобилизации из царской армии я пришел в Малый Гнездниковский переулок, где в то время организовался первый Кинокомитет советской кинематографии[5], председателем которого был Н. Ф. Преображенский[6]. С этого дня началась моя работа в советской кинематографии.

Через объектив моего киноаппарата на кинопленке, как в калейдоскопе, отражалась вся повседневная жизнь многочисленных фронтов гражданской войны.

Советская кинохроника, в отличие от хроники царского периода, внесла новое содержание в понятие о задачах кино как могущественного средства агитации и пропаганды. Именно хроникальная работа на передовых позициях гражданской войны, в боевой обстановке выработала новый тип советского оператора.

Советская кинохроника научила нас по-новому видеть материал, по-новому оценивать. Она научила нас мыслить сюжетно и монтажно, так как хроникальный сюжет требовал от нас величайшей лаконичности, выразительности и глубокой жизненной правды.

Я подчеркиваю: «сюжетно и монтажно»— это очень важно.

Вот с таким практическим творческим багажом пришли мы, первые советские кинооператоры, в художественную кинематографию. На этом художественно-творческом этапе я хочу более подробно остановиться.

Моя первая совместная работа с С. М. Эй-

зенштейном по картине «Стачка» дала возможность практически проверить те новые установки, которые родились под большим влиянием хроники.

Работа над «Стачкой» была для меня периодом первых творческих исканий. Композиции, которые мы создавали в «Стачке», преимущественно строились конструктивно, причем преобладали элементы плакатности. Рабочий у махового колеса, крупные планы забастовщиков, массовки в цехах — все эти кадры носят на себе отпечаток конструктивных исканий композиционной формы.

В «Стачке» впервые нашли применение методы хроникальной съемки. Они во многом определили лаконичность кадров, но в то же время внесли некоторую сухость в формальном отношении.

Работа над фильмом «Броненосец «Потемкин» завершила этот этап исканий преодолением плакатности. Поиски средств реалистической передачи подлинной жизни и фактуры материала, полный уход от плоскостных однопланных построений композиции к большой развернутой перспективе кадра — вот те устремления, с которыми мы пришли к «Броненосцу «Потемкин».

Моя основная задача заключалась в том, чтобы организовать и подчинить все изобразительные средства одной задаче — выражению идеи и сущности героического восстания 1905 года. Здесь впервые со всей остротой возникла проблема осмысленного, сюжетно оправданного использования операторской техники, в особенности на натуре. Я это особенно подчеркиваю потому, что в «Броненосце «Потемкин» натура занимает девяносто пять процентов.

Суровая фактура броненосца, мужественные лица моряков, пейзажи Черного моря, ритм машин, динамическая напряженность действий и траурная лирика туманов — все это вызвало множество ассоциаций изобразительного порядка.

Я отчетливо представлял себе отдельные кадры, но надо было связать их единым композиционным мотивом съемки, единой темой, единым общим стилем, которые из ряда «единичных картин» создали бы одно непрерывное изображение действия. Снимать монтажно, снимать так, чтобы один кадр изобразительно продолжал другой, чтобы все элементы композиции были организованы в одном стиле — вот над чем усиленно работала наша творческая мысль.

Для решения этих задач в «Броненосце «Потемкин» я впервые начал активно работать с натурным освещением. Мы искали выразительные фактуры, и постоянная зависимость от солнечных лучей сильно мешала нашим замыслам в решении этих задач. Далеко не всегда выгодно было повернуть объект съемки по солнцу, это нарушало композицию кадра, смещало фон, и я пришел к выводу: искусственно организовать натурное освещение.

Так впервые в нашей кинематографической практике появились зеркальные отражатели, с помощью которых я направлял солнечные лучи так, как этого требовала задуманная композиция кадра.

(...)

Применение зеркал для подсветки навело меня на мысль в отдельных случаях снимать не предмет, а его отражение в зеркале. Кадр «Одесской лестницы», где раненый человек падает со ступенек, после чего открывается широкий пейзаж, снят именно таким образом, через зеркальное отражение.

Я добивался тогда, чтобы каждый элемент светотени в кадре имел смысловое оправдание и способствовал бы более глубокому раскрытию драматургических задач. Используя возможность с помощью зеркальных отражателей регулировать расположение света и тени, мы построили ряд кадров, несущих в себе большую драматургическую нагрузку, как, например, в сцене «Лестница», где видна резкая полоска света на ступенях, и на этой полоске читается темная фигура матери с убитым мальчиком на руках. Световой акцент был в центре этого кадра. Таким образом мы достигли эффекта акцентации на действии.

Эти кадры композиционно и светотонально строились с постепенным затуханием в кадре



«Броненосец «Потемкин». Кадр из эпизода «Одесская лестница»

динамики до момента выстрела по матери. Во время подъема матери с мальчиком вверх по лестнице навстречу солдатам, по мере ее сближения с ними, из кадра в кадр начинает снова, с новой силой, акцентироваться свет, и в последнем кадре, при словах матери о пощаде, обращенных к солдатам, на нее в последний раз дается резкий световой акцент. Вслед за этим кадром мы видим на светло-сером фоне каменной лестницы солдатские черные блестящие сапоги. Солдаты спускаются вниз по лестнице как бы под барабанный бой. Снова ружейный залп — мать с ребенком падает в притухшем в световом отношении кадре. Мертвая композиционная пауза нарушена, вновь вступают динамически-композиционные светотональные решения кадра с большим нарастанием темпа.

Я всегда искал и старался находить стилевое единство с его тончайшими нюансами и оттенками в построении единой гаммы тональности, конкретизирующее авторскую драматургическую трактовку. Если это перевести на язык цвета, цветного решения фильма, то все цвета, какими бы многочисленными они ни оказались по своему разнообразию и яркости, необходимо привести к строгому и стройному тональному единству, со всеми тончайшими оттенками единой гаммы колорита фильма.

В этой связи я особое внимание в своих работах уделяю тщательной и строгой композиции каждого кадра в отдельности, композиции, идущей впоследствии из кадра в кадр

с особо строгим и четким учетом тональных решений. По этому принципу в построении светового решения кадра должна быть достигнута максимально широкая гамма светотонального перспективного перехода из кадра в кадр со строго и конкретно акцентированным зрительным восприятием. Где внутри кадра глаз должен сразу концентрировать свое внимание? Такое место я называю «Зрительной фиксацией». Например, в «Александре Невском» пленные в Пскове появляются на фоне серой, однотонной массы народа, стоящего у ворот города. В момент встречи пленных показываются в воротах две фигуры — два тона, резко выделяющиеся на фоне общей массы. Черное и белое: пленный монах в черном и панцирь Тевтонского ордена (фон Балк в белом). Обе эти фигуры дополнительно акцентированы светом.

Обратимся к пейзажу абсолютно плоской поверхности Чудского озера в том же фильме. На площадке киностудии «Мосфильм» искусственно были созданы в строго линейной динамической композиции светотональные линии общей поверхности.

Для достижения искусственной перспективы создавались светотональные линии с учетом их смягчения в глубину, дающие эффект глубокой перспективы, несмотря на то, что фактическая ее глубина до «горизонта» составляла примерно 250—300 метров. Эта предварительная подготовка непосредственно и тесно связана с решением монументального стиля данного произведения. Строгое величие горизонтальных и вертикальных линий архитектуры, больших просторов, пейзажей великой Руси и простора форм должно было придать всему стилистическому решению гордость и благородство.

Торжественность должна была быть во всем, начиная с поведения самого человека. Русский человек в фильме трактовался как великая богатырская сила, победившая тевтонских рыцарей в битве на Чудском озере, которая началась на рассвете 5 апреля 1242 года.

(...)

Снимаемая площадь ледяного поля была размечена на три основные зоны — дальний, средний и первый планы. Первый план снимался 28-миллиметровой оптикой[7]. Съемка общего, так называемого дальнего плана, на горизонте которого постепенно начинают вырисовываться головы всадников-тевтонов, производилась на 32—36 кадросмен в секунду при нормальном стандарте 24—25 кадросмен в секунду. Тем самым мы достигали искусственного решения пространственной перспективы, на определенное время затормозив движение всадников. В момент приближения тевтонских рыцарей к среднему плану темп съемки снижался с 36—32 до 24—20 кадросмен в секунду. На этом участке поля мы искусственно начали наращивать темп движения всадников. Постепенно мы повышали темп движения, доходя до 18 кадросмен. А выход тевтонов на первый план доводили до 14 кадров в секунду. Благодаря тому, что мы искусственно затормозили движение, мы «задержали» в кадре расстояние проскока конницы.

В дальнейшем темп съемки всех последующих монтажных кадров — средних и крупных планов самого боя — был значительно снижен, чтобы создать полное впечатление экспрессии, динамики, за исключением только синхронных (речевых) планов.

В композиции общих планов побоища действуют самостоятельные очаги тональных групп.

Первопланные и центральные действия дополнительно акцентируются электрической и зеркальной подсветкой, выделяющей более яркие тональные пятна борющихся между собой групп. Динамическими линиями лучей от прожекторов, пущенных на лед, создавалась светоперспективная поверхность поля, на котором разворачивались боевые действия. Мы всегда при этом соблюдали строгое тональное распределение цвета костюмов действующих лиц фильма, в особенности для первопланных и массовых сцен.

Если мы в однотонную серую массу начнем постепенно вводить более яркие и четкие цвета (черный и белый) одетых в соответст-



«Старое и новое».
Рабочий момент.
Установка зеркал и подсветок

вующие костюмы действующих лиц, то тем самым мы добьемся определенного зрительного эффекта. Резкий ввод этих дополнительных тонов в действие является вспомогательным элементом в драматургической трактовке сцены, что дает возможность вызвать более сильную для данного сюжета зрительную реакцию. Например, в сцене боя в картине «Александр Невский» в одном из планов три четверти кадра заполнено светлыми тонами плащей тевтонов-рыцарей, и только одна четвертая часть кадра заполнена русскими войсками в костюмах темного цвета. Зрительно этот кадр читается как преобладание силы тевтонов-рыцарей над русскими. В другом плане — обратное явление: три четверти кадра заполнено русскими войсками в темных костюмах, а остальная часть кадра — светлыми тонами костюмов рыцарей.

Рыцари двигались все время на аппарат. Русские силы двигались от аппарата на врага, и во время разгрома рыцарей наши войска постепенно удалялись от первого плана на дальний план, в глубину кадра, за врагом.

(...)

Кадры разгрома приняли в изобразительно-световом решении почти такой же характер света, который был дан при появлении рыцарей-тевтонов в самых первых кадрах боя. Темп же, как и в начале съемки, был доведен опять до 32—36 кадросмен в секунду при 28-миллиметровой оптике, с целью решения большой перспективной глубины, то есть как в первоначальных кадрах.

(...)

Мы всегда придавали большое значение трактовке световой, тональной гаммы круп-

ных планов действующих лиц, пейзажей, декоративной архитектуры и цвета костюмов.

Этот принцип в решении цветотональной композиции кадра нашел свое применение как в фильме «Броненосец «Потемкин», так и во всех последующих наших работах с Сергеем Михайловичем Эйзенштейном и Григорием Васильевичем Александровым. Например, в кадре черно-белого фильма «Броненосец «Потемкин» виден развевающийся красный флаг. В этом фильме была использована вся гамма светотональных композиционных решений, и для большего акцента в картине мы вышли за пределы «черно-белого метода» и шагнули в цвет. Неожиданное появление развевающегося красного флага на светло-сером фоне неба было решением драматургической трактовки сцены «Победа».

Тот же прием может быть применен и использован в соответствующих сценах цветного фильма вводом «метода черно-белой съемки». Например, если поставить цветной фильм о Пушкине, то чрезвычайно интересной может быть трактовка сцены «Дуэль Пушкина» «методом черно-белой съемки» с учетом монтажно-композиционного перехода из цвета в черно-белое и обратно. Этот прием может придать сцене особый характер зрительного эффекта и психологического воздействия. На вечернем черно-мглистом, беспросветно холодном зимнем пейзаже появляются, почти сливаясь с окружающей природой, две фигуры — Дантес и Пушкин...

Когда мы с Сергеем Михайловичем работали над «Пушкиным», мы разработали план черно-белой съемки этих кадров. Постепенно мы переходили из цвета в черно-белое и обратно[8].

(...)

В художественных кинопроизведениях особо важную роль играют подбор и трактовка натуры.

Мы придерживались определенного принципа в подборе натуры. В первую очередь — максимальное ее использование, то есть выбор натуры, на которой сочеталась бы возможность различных съемок на небольшом участке — от 3 до 6 километров. Во-вторых, территория натуры должна дать возможность выполнить все сложнейшие задачи с максимальной творческой и экономической эффективностью.

Необходимо творчески организовать съемки объектов натуры таким образом, чтобы не быть зависимым от той или иной погоды. «Съемки почти при любой погоде» — под таким углом зрения всегда решалась нами изобразительная сторона натуры.

Умело пользуясь множеством вариаций световой трактовки, режиссер и оператор могут так называемую «проходную», второстепенную по своему содержанию сцену поднять до первостепенного значения.

Например, второстепенные пейзажи тумана в картине «Броненосец «Потемкин» сыграли исключительную роль в эмоциональной трактовке идейно-политического содержания всего фильма.

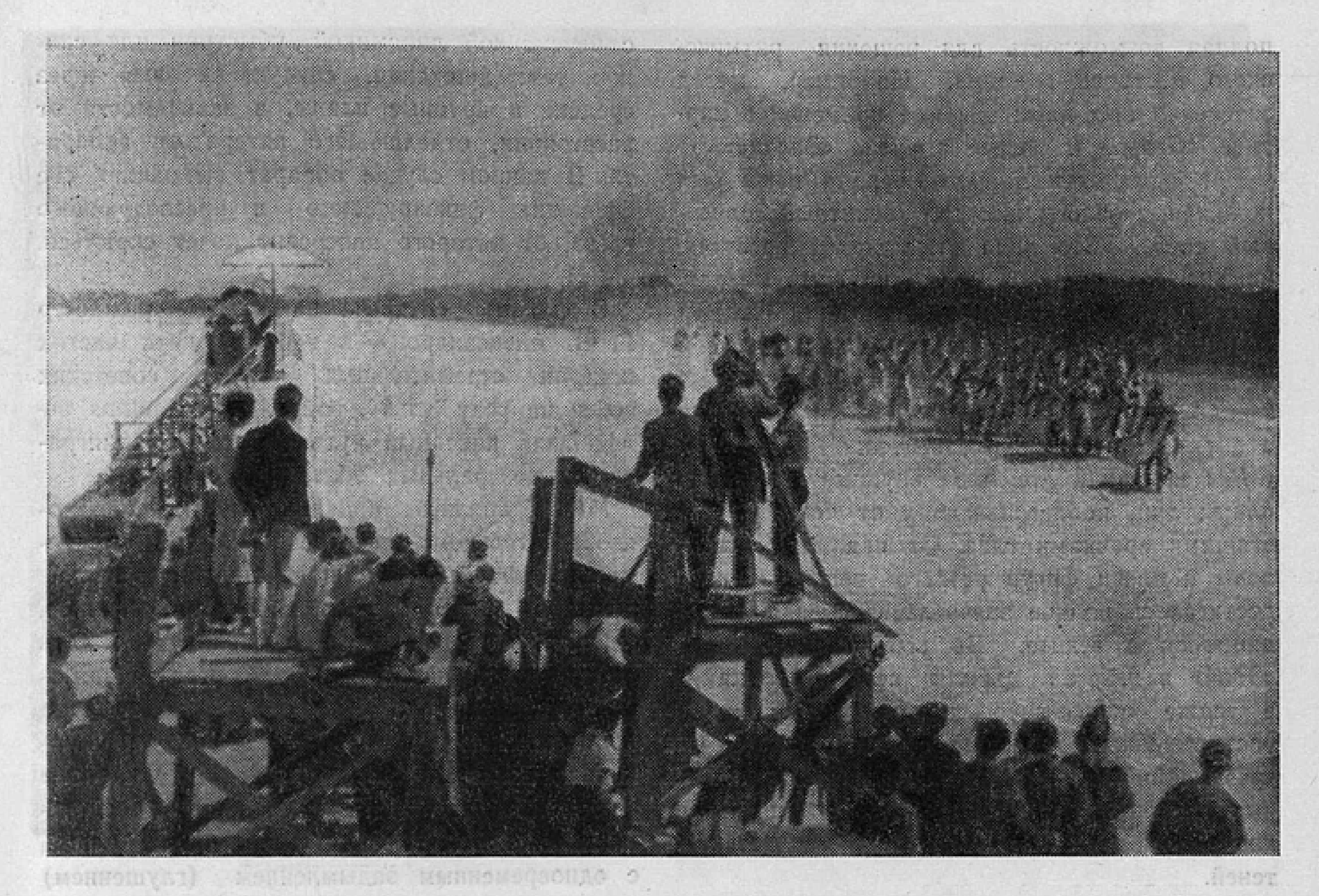
(...)

Изобразительно «туманы» несут двойную драматургическую функцию. Первая — атмосфера тревожно проведенной ночи на броненосце «Потемкин» после восстания и гибели Вакулинчука, и вторая — связь с траурным рассветом и с жестокой расправой на лестнице в наступающем бурном дне. Стоит нам устранить «туманы» и вместо них создать эффект солнечного утра или дня, как мы сразу отбросим основу — правильно найденную и решенную драматургическую линию. Она связана с тончайшими нюансами тихого морского утра, несущего в себе атмосферу большой радости, трагедии и тревоги за судьбу восставшего и борющегося — «один за всех» — броненосца «Потемкин».

Соблюдение так называемого принципа съемки только при солнечном освещении в творческом отношении глубоко неправильно, и мы считаем его ошибочным.

(...)

Для того чтобы съемочному коллективу, оператору и режиссеру правильно ориентироваться в выборе наилучшего в световом отношении времени съемки сцен на натуре, обычно мы проводили при солнечном освещении контрольную фотосъемку данного объек-



«Александр Невский».
Рабочий момент.
Съемка конной атаки тевтонов

та по фазам освещенности через определенное время с утра до вечера. По этим фотоданным для каждого снимаемого объекта устанавливается свое совершенно точное время съемки, которое является для данной сцены и эпизода в световом отношении наилучшим, а с точки зрения художественно-драматургической — желательным.

Все натурные объекты разбиваются на соответствующие участки по времени съемки в зависимости от решенных и установленных в световом отношении условий.

(...)

В наших работах с Сергеем Михайловичем и Григорием Васильевичем мы очень строго соблюдали фиксацию натурных площадок на фото. Натурные места мы фиксировали на фотографии с указанием точного времени для подготовки данной сцены к съемке. Здесь сидит товарищ Домбровский[9], который сам это проделывал. Он выезжал рано утром, с восходом солнца и сидел, как заколдованный, до позднего вечера, отмечая освещение через каждые два часа. Я очень рекомендую этот способ применять всем в своих дальнейших работах.

(...)

При съемках натуры и декорации при направленном солнечном свете мы применяли затенители (тенты) разных размеров.

(...)

Метод работы с затенителями заключается в том, что при его помощи оператор и режиссер совершенно свободно оперируют светотональной трактовкой. Они создают четкие и ясные композиционные решения кадра выдвижением одних действующих лиц на первый план, других на второй и третий, причем каждый из них может иметь свою световую характеристику. К тому же предоставляется

полная возможность для решения ритмического построения кадра. Например, метод затенения был нами впервые применен в картине «Старое и новое» в сцене «Засуха».

При освещении данного сюжета нами был положен в основу принцип «зенитный солнечный свет». Все лица молящихся крестьян, как на средних, так и на крупных планах, снимались под тентом затенения с нижним легким подсветом глаз от отражателей и контровым резким светом от направленных зеркал, бросающих отраженные лучи солнца с двух- и трехметровых вышек.

Мы получили темные крупные и средние планы лиц, поблескивающих от пота, с блестящими зрачками глаз. От падающего на головы и плечи фигур резкого верхнего света достигалось полное впечатление солнца, находящегося в зените. Во всех кадрах сцены «Зной» я избегал съемки неба с облаками, а также какого-либо присутствия в кадре растительности. Данный сюжет строился на чрезвычайно скупых линейных пространственных элементах пейзажа с особо повышенным контрастом света и предельным отсутствием теней.

Изобразительная, светотональная композиция есть необходимый и решающий спутник актера, помогающий ему шире и глубже раскрыть и дополнить особенности того или иного характера. В этой связи светотональная композиция и монтажно-композиционное решение средних, крупных и общих планов взаимозависимы. Это их смысловое, творческое единство.

Например, в картине «Аэроград»— режиссер А. П. Довженко — есть такое решение динамической сцены. Диверсант в тайге старается скрыться от преследования. Начальная стадия персонажа — повышенное нервное состояние, которое заставляет его бросаться во все стороны в поисках спасения. Его движения нервны, быстры и резки. Через средние и крупные планы его пробега по зарослям тайги проходит целая гамма светотональных композиционных решений: он исчезает в темноте, потом резко появляется вновь уже в освещенном месте. Аппарат все время с переменной динамикой, убыстряя или снижая темп движения, следует за ним через средние и крупные планы, в зависимости от расстояния, отделяющего актера от аппарата. В данном случае аппарат выполняет две функции: фиксирующего и преследующего глаза, от которого диверсант хочет скрыться.

(...)

В фильме «Встреча на Эльбе»— режиссер Г. В. Александров — в первых двух частях показан стремительный выход советских войск на реку Эльбу, войск, проделавших величайший победный путь от стен Сталинграда до центральных областей Германии.

Мы старались придать композиционно-изобразительному построению кадров максимально динамическое и лаконичное решение.

Мы с Александровым выбирали основное, решающее освещение, позволяющее дать этим кадрам наивыгоднейший свет, с помощью которого создавались монументальные композиции. В решении этой задачи мы остановили свой выбор на «боковом солнечном свете», при котором представлялась возможность подчеркнуть действие первого плана, с одновременным задымлением (глушением) второго и глубинного планов кадра.

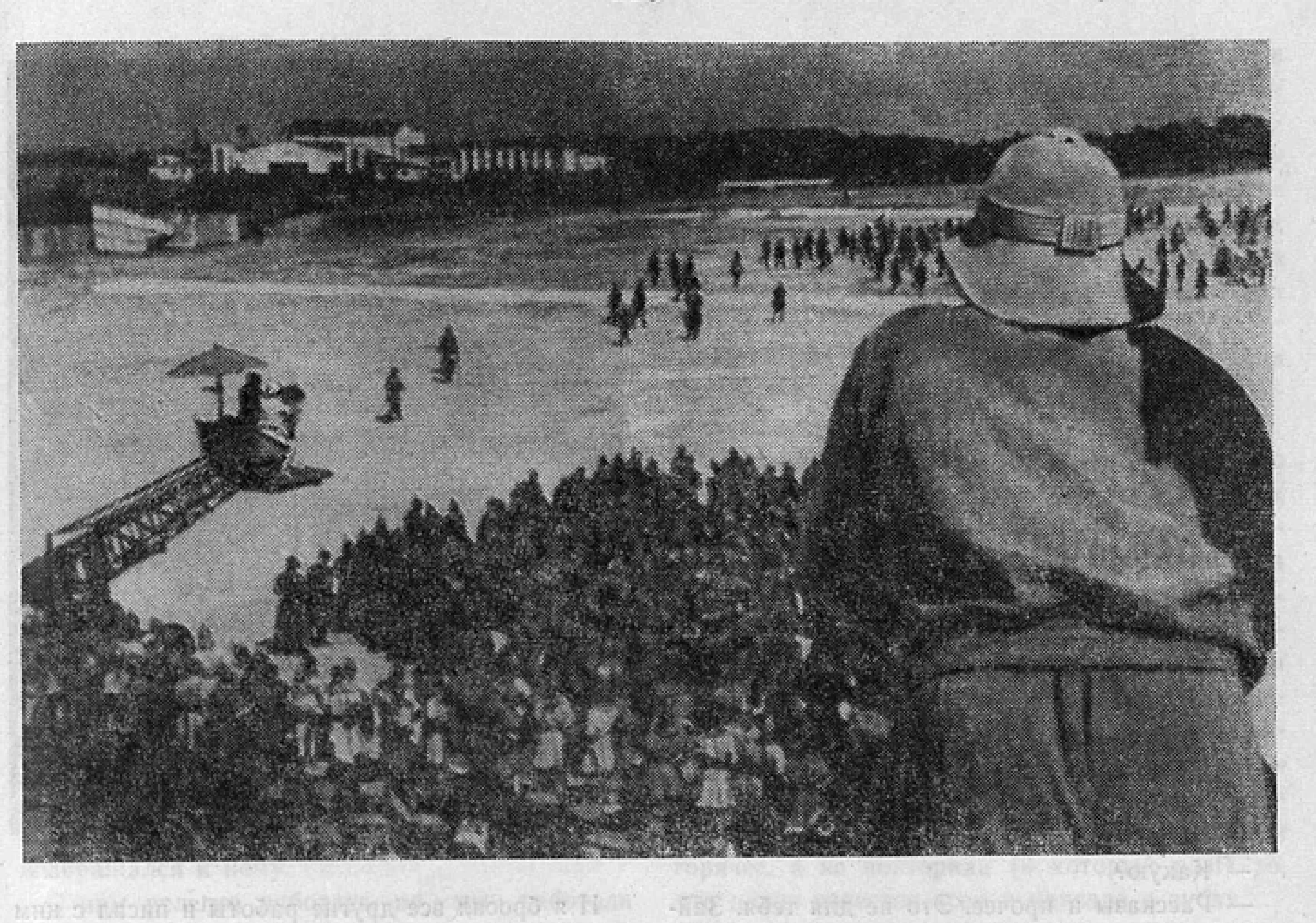
(...)

Идейно-творческую трактовку темы режиссером и оператором С. М. Эйзенштейн в одной своей статье изложил так:

«...везде за изображением мы ищем обобщенный образ того явления, которое мы снимаем.

И этому обобщению служит тот образ кадра, тот выбор точки съемки, та композиция внутри четырехугольника будущего экрана, которые заставляют нас подолгу и мучительно еще и еще раз переносить штатив, вытягивать ему ноги, сокращать их, проверять съемку через всю оптическую гамму объективов и фильтра.

В этом единстве видимого облика предмета и одновременного образного обобщения, решенном средствами композиции кадра, мы ощущаем важнейшее условие подлинно реалистического письма кинокадра. В этом мы видим залог того особого, волнующего ощу-



«Александр Невский». Рабочий момент. Съемка эпизода «Ледовое побоище». На переднем плане — С. М. Эйзенштейн

щения, которым чисто пластически может увлекать нас зрелище экрана. Ибо такая образная обработка изображения и есть важнейшее в творчестве оператора: «внедрение» темы и отношения к теме во все мельчайшие детали пластического разрешения фильма»[10].

---

[1] Ныне город Лиепая Латвийской ССР — родина Э. К. Тиссэ.

[2] Новицкий А. К. (1885—1942) — один из первых русских кинооператоров. Снимал хронику во время первой мировой войны, запечатлел на пленку события Октябрьской революции, работал хроникером на фронтах гражданской войны, принимал участие в съемках В. И. Ленина. Позднее был участником первых советских полярных экспедиций.

[3] Ныне город Вилькия — районный центр Латвийской ССР.

[4] В. С. Листов уточнил дату прихода Э. К. Тиссэ в Московский кинокомитет: 20 мая 1918 года. См.: В. С. Листов. Советское документальное кино 1917—1919 гг. как источник для исторических исследований. Кандидатская диссертация. Государственный историко-архивный институт. М., 1978, стр. 175.

[5] Московский кинокомитет был учрежден в марте 1918 года вместо кинокомиссии Моссовета. Московский и Петроградский кинокомитеты, а также кинокомитеты в республиках являлись государственными органами, руководившими строительством советской кинематографии.

[6] Н. Ф. Преображенский — старый большевик, один из первых руководителей советской кинематографии. См. его воспоминания в сб. «Из истории кино», выпуск I. М., изд-во АН СССР, 1958.

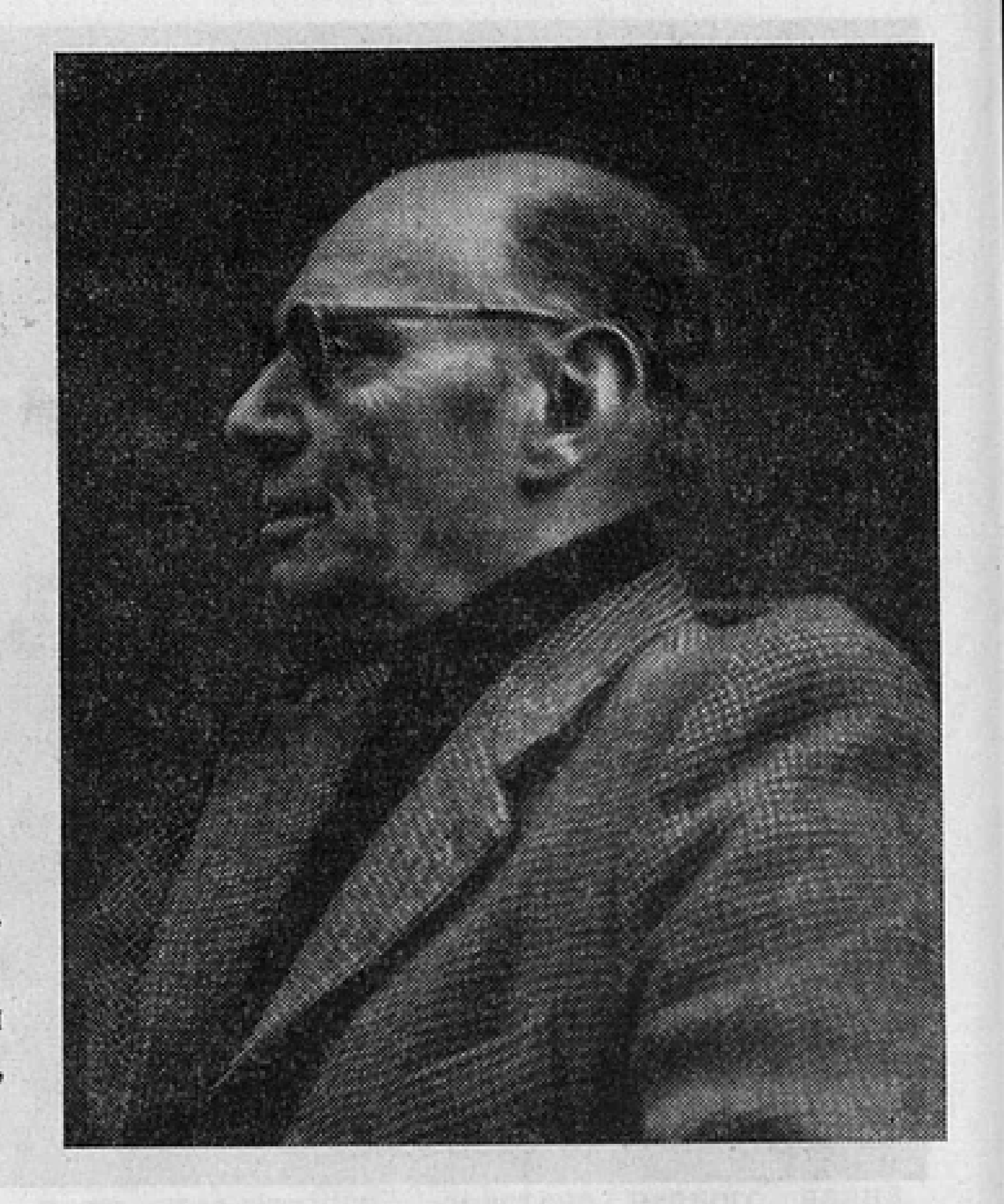
[7] Имеется в виду объектив с фокусным расстоянием, равным 28 миллиметрам, имеющий большую глубину резкости и позволяющий держать в фокусе первый и дальний планы одновременно. В то время этот объектив был самой короткофокусной оптикой.

[8] Цветовая разработка неосуществленного фильма о Пушкине опубликована в 3-м томе «Избранных произведений в шести томах» С. М. Эйзенштейна.

[9] В. В. Домбровский — один из старейших кинооператоров киностудии «Мосфильм».

[10] Приведена цитата из статьи С. М. Эйзенштейна «25 и 15», посвященной юбилею Э. К. Тиссэ, который праздновался в 1939 году. См.: С. М. Эйзенштейн. Избранные статьи. М., «Искусство», 1956, стр. 127.

Публикации и комментарии Г. Масловского



Единомышленник

К 75-летию Ю. Я. Райзмана

Я был молод, писал рассказы и очерки. Бывало, это даже печаталось.

Но вот однажды морозным утром зазвонил телефон в коридоре коммунальной квартиры, и молодой убедительный голос сказал:

— Послушай, бросай эту ерунду!

— Какую?

— Рассказы и прочее. Это не для тебя. Займись настоящим делом.

— Каким?

— Напиши для меня сценарий.

Не скрою, мне не понравилось «это не для тебя!». Я как раз был уверен в обратном. И все же втайне всегда мечтал об экране: аплодисменты, цветы... Всеобщее поклонение.

В общем, я согласился. И вместе с Юлием Райзманом, моим школьным другом, чей голос был столь молод и убедителен, мы написали сценарий «Последняя ночь».

Так начался мой путь сценариста. На этом пути было очень мало цветов и крайне много того, что вовсе не походило на аплодисменты. И все же я не свернул с дороги.

В течение долгих лет мы несколько раз встречались с Райзманом за общей работой. И всякий раз это начиналось с того, что звонил телефон и убедительный голос (становившийся, впрочем, все старше и глуше) произносил:

— Послушай, займись настоящим делом. Давай напишем сценарий.

И я бросал все другие работы и писал с ним сценарий. Почему бросал и писал?

Попробую дать ответ.

Райзмана часто называют режиссером традиционной манеры: он мало прислушивается к современному стилю экрана, к современным новациям режиссуры, сценарных структур, актерской игры. Среди бури пестрых, возникающих и исчезающих киноприемов он непреклонно держится одной постоянной манеры. Не есть ли эта верность своему самая большая неповторимость для истинного художника? Неподатливость ветрам, тянущим со всех сторон? Разве новаторство только в поисках новых форм? Не существует ли новаторство глаза, раздумий, чувств, проблем, персонажей? Разве такие новшества не таят вероятности чрезвычайных открытий, порой неизмеримо более мощных и важных для киноискусства, нежели переменчивые узоры?

Именно этим путем новаторства идет Райзман. Почти в каждой своей картине он открывает новые и новые стороны жизни. Новую

проблематику. Новые, еще не замеченные привычным слухом и зрением явления. Фильм за фильмом выводит он типы, характеры, конфликты, взаимосвязи, до которых еще не добирался экран.

Впрочем, к слову сказать, тот же экран заполняется всем этим по горло после открытий Райзмана.

Он всегда шел и шел вглубь, разбирая по винтикам все то в жизни, страстях, героизме, что другие обозначали с экрана всего лишь словами. Он воплощал все это всей силой своей манеры, своим миром выразительных средств.

Он делал в искусстве то, в чем видел свое.

Некоторые из сценариев его лент мы писали вдвоем. Передо мной был художник, резко очерченный, огражденный от всего не его. Это был живой организм, отторгающий все не свойственное ему, чужеродное, хотя порой весьма привлекательное. Оно отлетало от него, как шар от стены.

И все дело в том, что это его всегда совпадало с моим. Вот и ответ, почему я всегда возвращался к нему.

С ним нелегко работать, но мы работали долгие годы, не ссорясь и даже почти не бранясь. Мы любим в искусстве одно и то же и не любим одно и то же. То, что нравится одному, нравится и другому. Мой маршрут обозначен теми же бакенами, что и его. И озарен теми же маяками. А это неоценимо важно для сценариста и режиссера.

Последнее, что мы написали вместе, был сценарий «Странная женщина». Нас объединила в нем тревога за огрубелость и стертость чувств, за тех, кто не только иронизирует над любовью, но нередко даже не ведает, что она существует на белом свете. Нам хотелось разобраться в том, действительно ли прошло время Ромео и Джульетты и потускнела та сила, та восхитительность души, которые связаны с этими именами. Мы решили подумать об автоматизме семейных отношений, холодных и скучных, не скрепленных ничем, кроме инерции и привычки. Нам хотелось восстать именно против тех насмешек, которым подвергается кое-где даже одно лишь упоминание о бессмертной любви. И именно эта язвительность и считается иногда приметой воистину современного человека.

Мы понимали, что все это уже не единичные факты, а явление, и спрашивали себя — не соединено ли оно чем-то с тем равноправным, а часто и ведущим положением, которое все более прочно и справедливо занимает женщина в работе, семье, общественной жизни.

По этому сценарию Ю. Я. Райзман снял ленту-спор, фильм, призывающий к самой широкой дискуссии.

Спор разгорелся бурно, воплощенный во множестве зрительских писем, отзывах прессы, равно как и диспутах в самых разных аудиториях. И тут я приметил, что эти бури и вихри (не одних лишь похвал, но и решительных порицаний) доставляют неподдельное удовольствие Ю. Я. Райзману. Да, он остался верен нашей шумной молодости: по-прежнему он считает, что именно в таких спорах заключено одно из действительных назначений настоящего фильма. Значит, лента задела нечто важное, зацепила и вытянула на свет нечто нужное и горячее, а не повторила (в который раз!) то, что давно известно всем и навязло в зубах.

И я вновь и вновь думал о том, что вот живет рядом с нами художник, который не уходит под сень минувших времен, не прячется за виньетками и бирюльками, поглядывая на все вокруг оловянными глазами, давно и раз и навсегда усвоившими безопасные, безухабистые пути. Он идет и ищет новое, еще только-только проклюнувшееся на поверхности. И — находит, пусть с неизбежными в таких случаях контузиями и просчетами.

И все мерещется мне (об этом я уже говорил), что вот-вот, как в старые годы, зазвонит телефон и знакомый голос (а он все старше и глуше) проговорит:

— Займись настоящим делом! Давай напишем сценарий.

И я откину все остальные дела и стану писать с ним сценарий. О жизни, смерти, встречах, разлуках, раздумьях, мечтах. О том, чем живет душа.

Обо всем, что придется ему по вкусу.

Евг. Габрилович

Салам аксакалу кино!

Я помню тот день и час, когда к нам, слушателям Высших режиссерских курсов, вошел Леонид Захарович Трауберг — наш художественный руководитель — и взволнованно сказал: «Знакомьтесь, друзья, это Юлий Яковлевич Райзман, он будет вести у вас актерское мастерство и режиссуру».

Райзман! Это имя означало для нас целую эпоху; в те годы мы находились под ошеломляющим впечатлением райзмановского «Коммуниста», и вот перед нами — его автор! Не скрою, я воспринял его появление, как чудо, как подарок судьбы.

Я с детства любил кино.

«Заразили» меня искусством два человека — Чингиз Айтматов и Юлий Райзман, они явились для меня примером беззаветного, самозабвенного служения искусству, они пробудили во мне жажду самопознания и творчества.

У Юлия Яковлевича много хороших картин — среди них «Машенька», «А если это любовь?», «Коммунист», «Твой современник», «Странная женщина». В них ярко и полно выразилась личность этого замечательного художника, которым нельзя не восхищаться, которого нельзя не любить. Он оказался и прекрасным педагогом.

Наш курс был, по общему признанию, удачным. Со мною учились Глеб Панфилов, Карен Геворкян, Марк Осепьян, Константин Ершов, Улдис Браун, Гизо Габискириа, Василий Ливанов.

Райзман терпеливо учил нас всему, что умел сам. И нас поражали выдержка и демократизм Юлия Яковлевича.

Самый близкий пример для каждого человека — отец и мать. И в искусстве есть люди, которые становятся твоими крестными родителями, наставниками. Своим крестным отцом я называю Юлия Яковлевича, ибо в моих фильмах есть и доля его труда. Ибо он был и останется для меня примером во всем.

Однажды я был в Москве, в командировке, и посмотрел фильм «Твой современник». Тут же позвонил Юлию Яковлевичу. Я не мог не выразить своего восхищения фильмом, не высказать чувств, переполнявших меня.

Оказалось, что я позвонил в нужный момент. Ни звания, ни заслуги не защищают человека от сомнений, от мучительных дум — а что ты сейчас сделал, каким ты предстал на этот раз перед народом? Для творческих людей, понял я, так нужны порою эти маленькие, своевременные звонки.

Я вспомнил об этом звонке спустя несколько лет в Болшево, когда на очередном режиссерском семинаре показывали моего «Лютого». Я не выдержал и вышел из зала. Но вот из двери хлынула толпа, и я засуетился, не зная, куда себя деть. И вдруг Райзман шагнул ко мне с распростертыми объятиями.

Это было для меня высшей похвалой, большей, чем дипломы и награды. Он хорошо понимал, мой учитель, мой старший коллега, цену искренней, отеческой поддержки.

Как самому дорогому человеку желаешь здоровья и долголетия, так и Юлию Яковлевичу я желаю долгие годы жить и творить! Салам аксакалу кино!

Толомуш Океев

Мы учимся у Райзмана

Юлий Райзман... Одно из самых славных имен советского кино. Мастер в самом высоком смысле слова. Мастер, каждый фильм которого — событие. «Земля жаждет», «Последняя ночь», «Поднятая целина», «Машенька», «Урок жизни», «Коммунист», «А если это любовь?», «Твой современник», «Визит вежливости»,

«Странная женщина» — эти яркие, глубокие картины, пронизанные любовью к человеку, никого не оставили равнодушным.

Хорошо, что о Райзмане много пишут, говорят, спорят — его творческий опыт, режиссерский метод чрезвычайно важны и поучительны, без этого богатства нет современного советского кино. Каждое новое кинематографическое поколение проходит школу Райзмана — профессиональную, гражданскую, духовную.

Не менее важно и то, что не одно поколение зрителей воспитано на фильмах выдающегося художника. Он всегда чутко ощущает глубинную суть проблем, которыми живет страна. Поэтому во всех его картинах бьется пульс времени. Они остросовременны. Они появлялись именно тогда, когда были необходимы.

Юлий Райзман — великолепный психолог, тонкий и глубокий реалист, всегда внимательный к сильным душевным порывам и к бытовой повседневности. Он умеет воссоздавать на экране «истину страстей и правдоподобие чувствований». Его называют актерским режиссером. Слишком узкое определение! Он — Режиссер, этим все сказано. Однако Райзман в самом деле — непревзойденный открыватель актерских талантов: В. Караваева, Е. Урбанский, С. Павлова, Е. Шутов, Н. Федосова, Н. Гуляева, А. Борзунов, О. Вавилов — достаточно назвать только эти имена. Любой актер счастлив с ним работать.

Внимательный и собранный, доброжелательный и строгий, подлинный режиссер-педагог, Юлий Яковлевич требует от каждого серьезного и самоотверженного отношения к делу на всех этапах создания фильма. Рядом с ним невозможно плохо работать, быть неряшливо одетым, вести себя развязно. Он во всем — художник, рыцарь нашего искусства.

Мне выпало большое счастье: я работаю и дружу с Юлием Яковлевичем. Учусь у него.

Не прост и не легок режиссерский путь, но всем лучшим, что мне удалось сделать, я обязан вам, дорогой Юлий Яковлевич. Спасибо! В дни вашего юбилея от всего сердца поздравляю вас!

Юрий Чулюкин

В РЕДАКЦИИ «ИСКУССТВА КИНО»

В редакции журнала «Искусство кино» состоялась встреча с группой документалистов. О планах редакции по освещению вопросов документального кино рассказал заведующий отделом документального кино В. Синельников. В беседе, в которой приняли участие И. Беляев, М. Голдовская, И. Григорьев, Б. Добродеев, Л. Махнач, Б. Рычков, были подробно рассмотрены дальнейшие перспективы обсуждения проблем документального киноискусства на страницах журнала, вопросы, особо актуальные для советской документалистики и нуждающиеся в углубленном теоретическом анализе.

На встрече председательствовал заместитель главного редактора «ИК» А. Медведев.

●

Состоялась также встреча с группой молодых критиков, начинавших в разное время свой литературный путь на страницах «Искусства кино». Были проанализированы традиции советской кинокритики, получающие развитие в работах молодых, задачи более активного вовлечения молодых критиков в работу журнала.

Во встрече приняли участие Ю. Богомолов, В. Забродин, Т. Иенсен, Л. Карахан, В. Михалкович, А. Плахов, В. Туровский. Вступительное слово сделал заведующий отделом теории и истории кино журнала Е. Левин. На совещании выступили главный редактор «ИК» Е. Сурков, члены редколлегии Н. Савицкий и Р. Юренев.

И. Рябая

Небо, Земля и Горы

Болотбек Шамшиев снимает фильм «Ранние журавли»

Солнце разбило утреннюю неопределенность, и снег впитал туманное молоко и стал белым. Освободился воздух, и открылись высокие горы, синева неба и каждый куст, каждая былинка — все засверкало сияющим ореолом на белоснежном пространстве. Проснулась и понеслась вперед дорога, то выгибая спину, то расстилаясь ровным полотном, словно любуясь своей бесконечностью. И горы раскрылись дороге, и обнаружились селения, сады, отара овец, спускающаяся со склона, лихой наездник на коне, старик, ведущий навьюченного ишака на базар, фыркающие, доверху нагруженные грузовики... И каждый поворот дороги открывал что-то свое. Так незаметно мы доехали до Аламединского ущелья.

По тропинке, намеченной охотниками, проходившими здесь на рассвете, мы начали подниматься вверх по ущелью. Тропинка была узкой, извилистой, по сторонам ее рос дикий шиповник. Первым шел режиссер Болотбек Шамшиев, вторым — оператор Сергей Тараскин, потом я, а замыкал наше шествие художник Виктор Амельченков. Искали натуру.

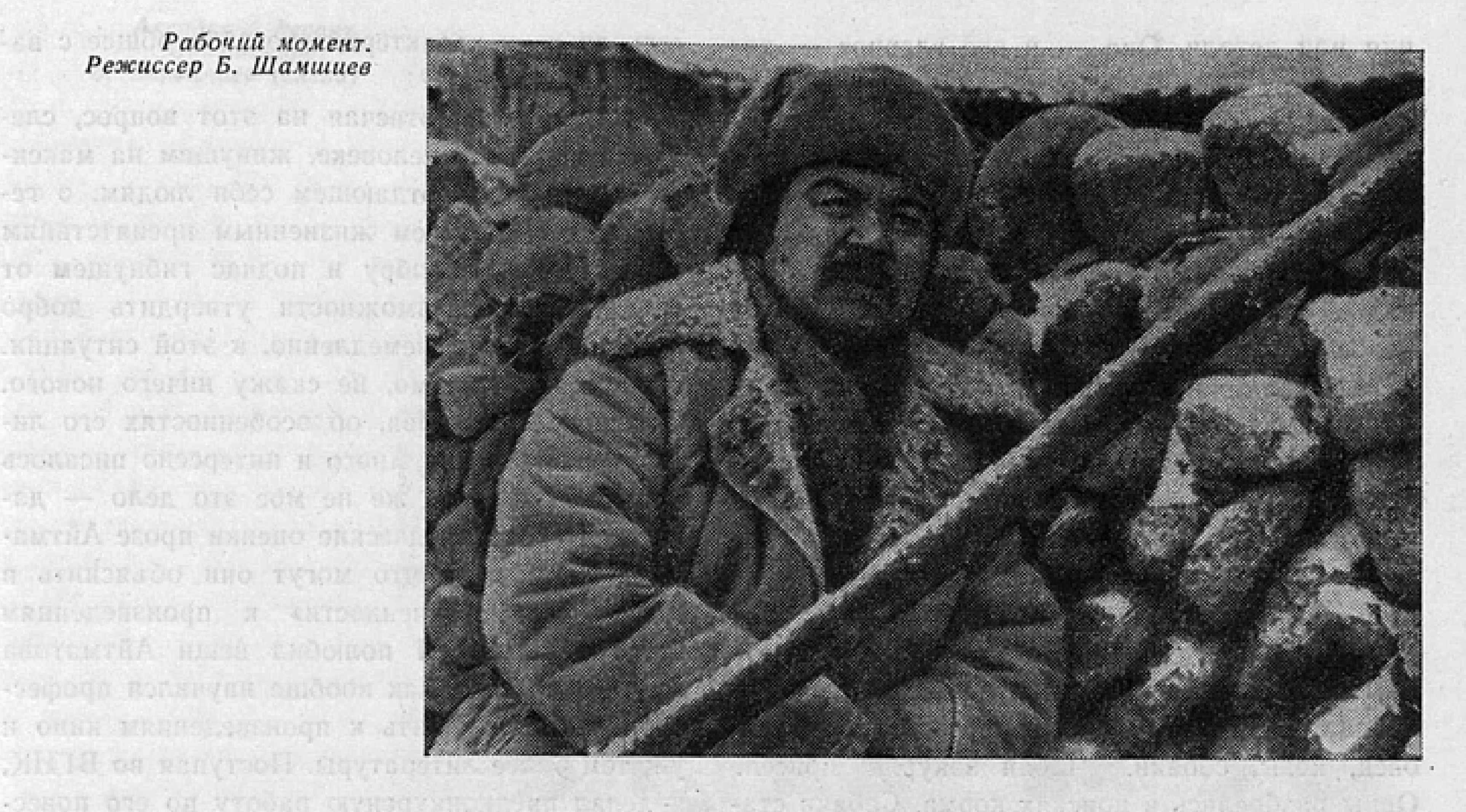
— Осторожно! — предупредил Шамшиев, — этот шиповник похож на ежа, смотрите, какие колючки, даже свет сквозь них проходит с трудом. А весной это чудовище покрывается белыми цветами, и тогда кажется, что нет в мире более беспомощного существа. А это — арча, — показал он на зеленые, плотные, как будто из свалявшейся шерсти, кусты, — древовидный можжевельник. Он не тлеет, даже если пролежит в земле тысячу лет.

Тропинка вывела нас к роднику. Он пробивался сквозь камень, сквозь снег, и путь его обозначился ломким льдом и островками проступившей земли. Одинокое черное дерево росло над ним. Такие вот горные родники нередко становились в годы войны местом прощания с уходившими на фронт. Весь аил — от мала до велика — собирался на проводы. Женщины бросали в воду монеты и украшения, а к дереву привязывали разноцветные лоскуты материи — за каждого, кто покидал родной дом, за каждого — чтобы был смел в бою, за каждого — чтобы вернулся. От такого родника уходили на фронт и герои айтматовской повести «Ранние журавли»: молодой Сарыгул, сказавший на прощание жене: «Храни сына, будет жив он, буду жив я, даже если погибну», и муж учительницы Инкамал, подарив любимой в час расставания свою лучшую и самую счастливую песню:

Я сизый голубь, летящий в синем небе,
А ты голубка, летящая крыло в крыло...

— Я сизый голубь, летящий в синем небе... — нараспев произнес Шамшиев, и слова эти многократно повторило эхо. Их звучание, коснувшись сердца, вдруг объяснило, почему в минуту тревожного, горького расставания люди так естественно, с почти наивной простотой и незащищенностью говорили о г л а в н о м. И как-то особенно ясно представилось внутреннее состояние тех людей, то величайшее прозрение и знание жизни, ее смысла и цели, которое открылось им в трагические минуты прощания. И, может быть, причиной тому — девственная природа и сам воздух, нас окружавший, но показалось, что и сейчас, здесь, через много лет, уже мне, а не тем далеким людям открывается главный смысл бытия в единстве его бесчисленных течений и противоречий. Все вдруг поразило своим первозданным величием: вокруг были не просто

Рабочий момент.
Режиссер Б. Шамшиев



горы, а Горы, и небо оказалось Небом, а земля — Землей. Так было, так есть и будет всегда. Эту Землю вечно будет возделывать Человек, и она будет его Кормилицей. На свет будут рождаться дети, и они пойдут по Земле, чтобы вновь открыть, что есть Любовь, Труд, Борьба, Добро, Зло, Рождение, Смерть. Каждое новое поколение будет питаться опытом и силой предшествующих, и связь их будет нерасторжима, хотя и разными словами нарекут они свое знание. Может, такими бесхитростными: «Храни сына, будет жив он, буду жив я, даже если погибну». А может, такими взволнованно-счастливыми: «Я сизый голубь, летящий в синем небе, а ты голубка, летящая крыло в крыло...»

Скорее всего именно этот миг в Аламединском ущелье и дал мне общий настрой: определил направление всех последующих разговоров с Шамшиевым, которые, при всем разнообразии затронутых тем, неизменно обнаруживали стремление моего собеседника пробиться к изначальным категориям жизни, к ее первичным законам, к ее корням, к ее истокам, к ее основам. Этот миг в Аламединском ущелье даровал и взгляд на все происходившее в те дни, когда группа Б. Шамшиева начинала снимать в Киргизии новый фильм «Ранние журавли» по повести Чингиза Айтматова.

●

— Сколько раз вы бывали в этих местах? — спросила я потом у Шамшиева.

— Сто тысяч раз, наверное...

— И в стотысячный с тем же восторгом?

— Пожалуй... Во мне никогда не пропадет надежда на неожиданное, на то удивительное в д р у г, которое дарит природа, казалось бы, уже давно знакомая. И это «вдруг» для меня не просто эмоциональная встряска, но и толчок к работе. Я, например, всегда, прежде чем писать сценарий, отправляюсь на поиски натуры, которые называю «черновыми». Мне необходимо узнать и прочувствовать обстановку действия. А бывает и так, что место событий подсказывает мне не только настроение, но и драматургическое решение того или иного эпизода. Писать или снимать «вообще» неразумно.

— Но не обедняет ли такая жесткая «привязанность» размышления о жизни, не лишает ли она их глубины обобщений?

— Надеюсь, что нет. Ведь природа подсказывает не только какие-то конкретные реше-

ния или детали. Она — и это главное — воспитывает, формирует само мировоззрение человека. Порой исподволь, незаметно воздействуя на него, а иногда резко и отчетливо обозначая поворот в сознании. Я до сих пор храню в памяти один случай, происшедший со мной довольно давно. Заканчивалась работа над документальным фильмом «Чабан». Оставалось снять один последний эпизод.

Была ранняя весна. Снег почти стаял. Земля дышала теплом. На свет рвалась трава. Гудел пробуждающийся воздух. По дороге неслась рыжая собака, и горы звенели от ее лая. Внизу ходили люди, они разговаривали, готовились к съемке, и в их движениях чувствовалась какая-то раскованность, приходящая с первым теплом. По увалам — невысоким холмам шла с зимнего пастбища кочевка чабана. Дети на навьюченных лошадях, отары овец, козы, собаки. Чабан закурил, присел. Овцы разбрелись в поисках корма. Собаки стали вынюхивать сурчиные норки. Конь бросился к кобылице и его любовное ржание заполнило весь мир.

Говорят ведь так — пелена спала с глаз. Так вот те несколько минут, что я стоял на скале, буквально изменили меня, обожгли естественным и свободным великолепием жизни. Я, как никогда, прочувствовал реальность в ее подлинных, непреходящих ценностях, будто воочию увидел границу между красотой и красивостью, сложностью и усложненностью. И, может быть, именно тогда я впервые по-настоящему понял, что отход от реальности — в большом или малом — равносилен измене жизни.

Освежить это посетившее меня однажды чувство помогают горы, дорога с ее вечным чудом — впереди дерево, стремящееся к солнцу. А если говорить в этих категориях об искусстве, то мне ближе всего проза Чингиза Айтматова, потому что она неотделима от земли Киргизии. Я узнаю Айтматова, когда вдыхаю горный воздух, когда слежу за полетом черного дрозда, когда ощущаю тепло нагретой солнцем травы. И я узнаю Киргизию, ее людей, когда читаю Айтматова.

— А чем вам близки айтматовские герои и есть ли в их характерах что-либо общее с вашей точки зрения?

— Возможно, отвечая на этот вопрос, следует говорить о человеке, живущем на максимуме, до конца отдающем себя людям, о герое, наперекор всем жизненным препятствиям стремящемся к добру и подчас гибнущем от трагической невозможности утвердить добро на земле сейчас, немедленно, в этой ситуации. Но здесь я, видимо, не скажу ничего нового. О героях Айтматова, об особенностях его литературного стиля много и интересно писалось критикой. К тому же не мое это дело — давать литературоведческие оценки прозе Айтматова, да и мало что могут они объяснить в моей «примагниченности» к произведениям этого писателя. Я полюбил вещи Айтматова задолго до того, как вообще научился профессионально подходить к произведениям кино и уж тем более литературы. Поступая во ВГИК, я делал предконкурсную работу по его повести «Лицом к лицу»; тогда мне даже в голову не приходило искать произведение какого-нибудь другого писателя. Именно Айтматову я показал свою первую сценарную пробу, как я теперь понимаю, неумелую, наивную, но Чингиз Торекулович удивительно серьезно отнесся к моей работе — это вдохновило. И можете себе представить, как я был счастлив, когда меня, студента второго курса ВГИКа, пригласили на главную роль в фильме Л. Шепитько и И. Поволоцкой «Зной» по айтматовскому рассказу «Верблюжий глаз».

— Почему же при таком увлечении прозой Айтматова вы долгое время не подступались к ней как режиссер?

— Боялся! Когда схлынула всесокрушающая юношеская самонадеянность, я ощутил, что при всем самом искреннем и горячем желании перенести на экран произведения Айтматова мне еще предстоит долго г о т о в и т ь с я к такой встрече с писателем. Ведь я, признаться, воспринимаю свои первые документальные фильмы, а также художественные картины «Эхо любви», «Выстрел на перевале Караш», «Алые маки Иссык-Куля» только как пробу пера, как поиски своего почерка. Конечно, эти поиски еще не завершились, но сей-

Аксайский десант.
Султанмурат —
Э. Борончиев (слева)



час я уже с большей определенностью знаю, что́ я хочу сказать с экрана, чего сам жду от кино. Во всяком случае сегодня, завершив работу над «Белым пароходом» и приступив к съемкам «Ранних журавлей», я чувствую, что моя привязанность к Айтматову — это уже не только интуитивная тяга к чему-то необъяснимо близкому, родственному по духу, но и осознанная солидарность с теми представлениями о жизни, с теми идеалами, которые проповедует Айтматов.

— Не является ли такое тесное творческое родство непреложным условием экранизации?

— Да, мне кажется, что режиссер не может ставить фильмы по любому, даже самому интересному и самому значительному сценарию, если этот сценарий или эта проза не родственны изначально данному режиссеру, если режиссер не ощущает мир сценариста как свой сокровенный, любимый. Бывает ведь так — талантливая вещь, современная, актуальная, касающаяся наболевших проблем, но она — н е т в о я. Поэтому многое в ней может остаться не понятым до конца.

Режиссер должен найти именно своего писателя, иначе попытка сотворчества окажется тщетной. Режиссер должен дышать прозой писателя, а его героев понимать как самого себя. Только тогда проза начнет раскрывать режиссера, а он — прозу. Тогда сам процесс экранизации будет не вымученным, а спонтанным и свершится чудо кинематографа, когда суть, скрытая в словах, но глубоко прочувствованная постановщиками, начинает проявляться в кадре, наполняя его живым движением и дыханием.

Только в этом случае понимание того, что в прозе Айтматова, к примеру, соединилось неповторимое поэтическое ви́дение мира, уходящего корнями в толщу национальной истории, с глубоким знанием народного быта и умением точно, остро выписать социальные конфликты времени, перестает быть отвлеченным, абстрактным знанием, превращаясь в подлинное, в н у т р е н н е е знание.

— Хорошо, что вы заговорили о многослойности айтматовской прозы. Ведь именно она не раз озадачивала режиссеров. Достаточно ли придерживаться повествовательной

манеры автора или же его прозу следует воспринимать как сигнал для построения своей системы поэтических метафор и символов? Какой путь плодотворнее на ваш взгляд?

— Я в каком-то смысле ответил уже на этот вопрос, когда говорил о том, что режиссер должен найти своего писателя, а писатель — режиссера. Только тогда может родиться нечто цельное и гармоничное, отвечающее художественной правде, рождающей в свою очередь ощущение правды жизненной, не требующей разделений на прозу и поэзию.

Но если все-таки уточнить, то для меня наиболее интересным в прозе Айтматова являются единство авторского тона и ритмичность повествования, доведенная почти до музыкальной правильности.

Именно через ритм айтматовской прозы осуществляется для меня переход от литературной образности к кинематографической. Так, ритм «Белого парохода» подсказал экранный эквивалент — образ дороги, как воплощение непрекращающегося движения вперед, как символ вечного обновления. В отношениях с дорогой выявлялись и характеры героев. И только потом уже стало ясно, что избранный кинообраз не противоречит айтматовской символике, всегда крепко сцепленной с реальностью.

Когда в фильме возникла дорога, как стержень, как опорная точка, то стало ясно: всякие попытки передать «поток сознания» Мальчика, в принципе возможные в кино, на этот раз неправомерны. Чтобы воссоздать на экране ритмическую структуру первоисточника, похожего на многоводную реку с множеством притоков и течений, необходимо было добиться, как ни парадоксально, магистрального, свободного от отклонений развития сюжета. Такого развития, которое, неотвратимо нарастая, с необходимостью привело бы к трагическому финалу — смерти Мальчика. И в то же время открыло бы перспективу, новый виток продолжающейся жизни.

— А случается ли вносить смысловые коррективы в первоисточник?

— Конечно. И «Ранние журавли» тоже должны отличаться от первоисточника именно по своим смысловым акцентам; по форме же фильм и повесть будут близки так, как только могут быть близки литературное и кинопроизведение. Когда Айтматов в первый раз прочел мне повесть, я остро ощутил ее исходную кинематографичность, я слушал и легко представлял себе, как на экране появится мальчик Султанмурат, как он будет ехать в город со своим отцом. Радость и счастье будут переполнять его от того, что он рядом с отцом: слушает его и говорит с ним, погоняет отцовских — лучших в мире! — коней Чонтору и Чабдара. А вот словно потускнели краски — война. Измученных, изголодавшихся, израненных коней Султанмурат выхаживает вместе с другими мальчишками-подростками. С утра до поздней ночи они на конном дворе: кони должны вспахать землю, а мальчишки должны вырастить хлеб, заменить отцов на земле. Я увидел смеющиеся лица худых, тонкошеих мальчишек, одетых в лохмотья. Сквозь чернь войны пробивалась их открытость, жажда жизни, сияние юности.

Одним словом, вопроса о том, *как* будет выглядеть повесть на экране, передо мной не стояло. Но что взять из повести, а что отбросить, что привнести — это надо было еще продумать в постоянных спорах с самим собой. Через эти сомнения и Айтматову, как автору сценария, и мне пришлось пройти.

«Ранние журавли» поразили меня тогда светом и чистотой. В этой повести, как и в других произведениях Айтматова, через частные судьбы и события, через историю мальчишек и их командира Султанмурата, специальным десантом отправившихся работать в поля на далеком Аксае и назвавших себя «аксайским десантом», писатель вышел к исследованию души человеческой и источников, ее питающих. В частности, к постижению нерасторжимой связи людских поколений. Он показал, что отец силен сыном своим, он утвердил непобедимость народа в непобедимости его детей.

Стараясь в общем сохранить идейную устремленность повести, мы в то же время попытались конкретизировать предмет исследования, ибо кино в силу своей специфической

выразительности, своей «зрительной» природы требует от автора большей определенности и ясности в обнаружении позиции.

Безоговорочно главной фигурой для нас стал Султанмурат. Он и в повести выделялся среди своих товарищей — не только ростом и физической силой, но и талантливостью души. В фильме же этот образ должен стать средоточием всего замысла, всей художественной концепции картины.

В финале на аксайский десант нападают конокрады. Связав спящих беззащитных ребят, бандиты уводят и самых сильных лошадей. Проснувшись и высвободившись из веревочных пут, Султанмурат бросается в погоню: «Вперед, Чабдар, конь мой, брат мой Чабдар, вперед, догони их, догони! Я не упаду, я не расшибусь. Не бойся за меня. Вперед, Чабдар. Если погибнем, то вместе, только скачи быстрей и быстрей!»

Султанмурат кидается на врага, забывая об опасности, грозящей ему. Но что заставило его, не раздумывая, броситься в погоню? Что? С этого вопроса и начинается для нас разговор о судьбе Султанмурата, этим вопросом определяется и угол зрения на короткую, но прекрасную жизнь героя.

В фильме мы стараемся внимательнее проследить путь Султанмурата, его становление. Если действие повести начинается с того момента, когда председатель колхоза Тыналиев обращается к ребятам с просьбой помочь колхозу в трудный час, то в фильме первым эпизодом станет прогулка Султанмурата и его друга Бешкерима к роднику. Здесь Султанмурат производит еще впечатление желторотого птенца. Горе войны не коснулось его. И только потом начнется война и Султанмурат повзрослеет. Но и это повзросление будет постепенным.

Мы хотим выделить каждый шаг героя к зрелости, и в этом смысле для нас наиболее существенны эпизод первой трудовой получки, когда Султанмурат почувствовал себя опорой и защитником семьи, оставшейся без отца, первый самостоятельный поход в горы с ответственным заданием, первая любовь... Зрители должны увидеть, как взрослел Султанмурат, понять, что его возмужание связано не с приобретением некоторой суммы житейских навыков, что называется хватки, а прежде всего с созреванием души. Именно эта душевная зрелость и привела Султанмурата к подвигу. Громко звучит это слово, но я думаю, что иначе не назовешь поступок героя. Ведь совершил он его не случайно, не в детской обиде или запальчивости, а осознанно — он был готов к нему.



Мырзагуль — Н. Киндербаева

Финал принципиально изменен по сравнению с повестью. Там Султанмурат догоняет бандитов, укравших лошадей, и они — то ли из трусости, то ли из элементарной жалости — не стреляют в мальчика. Они подстреливают его

лошадь — Чабдара. Рухнули надежды на хлеб, который ребята хотели вырастить на Аксае, и, сам не зная куда, Султанмурат бредет по степи, а по щекам его катятся слезы. И тут из темноты, роняя слюну, выбегает «белесой скачущей тенью» волк... Так в повести. Айтматов не ставит точку.

В сценарии рассвирепевшие бандиты, считающие мальцов сумасшедшими недоумками — хлеб вырастить! на Аксае! коней выходили! — не могут не выстрелить в Султанмурата — в упор, с ненавистью и злобой. Ибо Султанмурат — это не просто мальчишка, а человек, сделавший иной жизненный выбор, прямо противостоящий конокрадам, их морали и оттого ненавистный им.

В фильме нам хочется отчетливее высказать мысль о том, сколь бескомпромиссно и четко обнаруживается духовный потенциал личности в трагические моменты жизни.

Ведь тут каждый должен сделать свой выбор и уже никому не уйти от жесткой нравственной оценки своих поступков, не скрыть ни таланта души, ни бедности ее.

Те, кто не способен противопоставить обстоятельствам ничего кроме жажды выжить, теряют человеческий облик, пышат лютой ненавистью ко всему роду человеческому и убивают Султанмурата, или же как Нуркерим — герой, специально введенный в киноповествование, — бегут от людей, стремясь во что бы то ни стало «перекочевать» через войну, обойти ее невзгоды. Эти люди, как волки, блуждающие по ночным дорогам в поисках поживы. Они боятся света, боятся изначальной человеческой тяги друг к другу, им чужды людские потребности в доверии и доброте — все то, что так свойственно подлинной человечности.

...Мне рассказывали, что в аилах во время войны киргизские женщины собирались ночью в одном доме и вот так, по существу одной семьей, прожили всю войну. Я уже не говорю о том, что в аилах долгое время не было на дверях замков и заборов вокруг домов — каждый жил общей радостью и общим горем.

Султанмурат плоть от плоти этого человеческого содружества, часть этого единства. Не случайно он так чутко прислушивается к людям, его окружающим, не случайно так остро ощущает свой долг перед людьми. Душу Султанмурата питают живые силы природы, и потому в свои четырнадцать лет он внутренне богаче многих, умудренных жизненным опытом. Его душа открыта Людям, Земле, Небу, Горам и, наверное, потому — Подвигу.

●

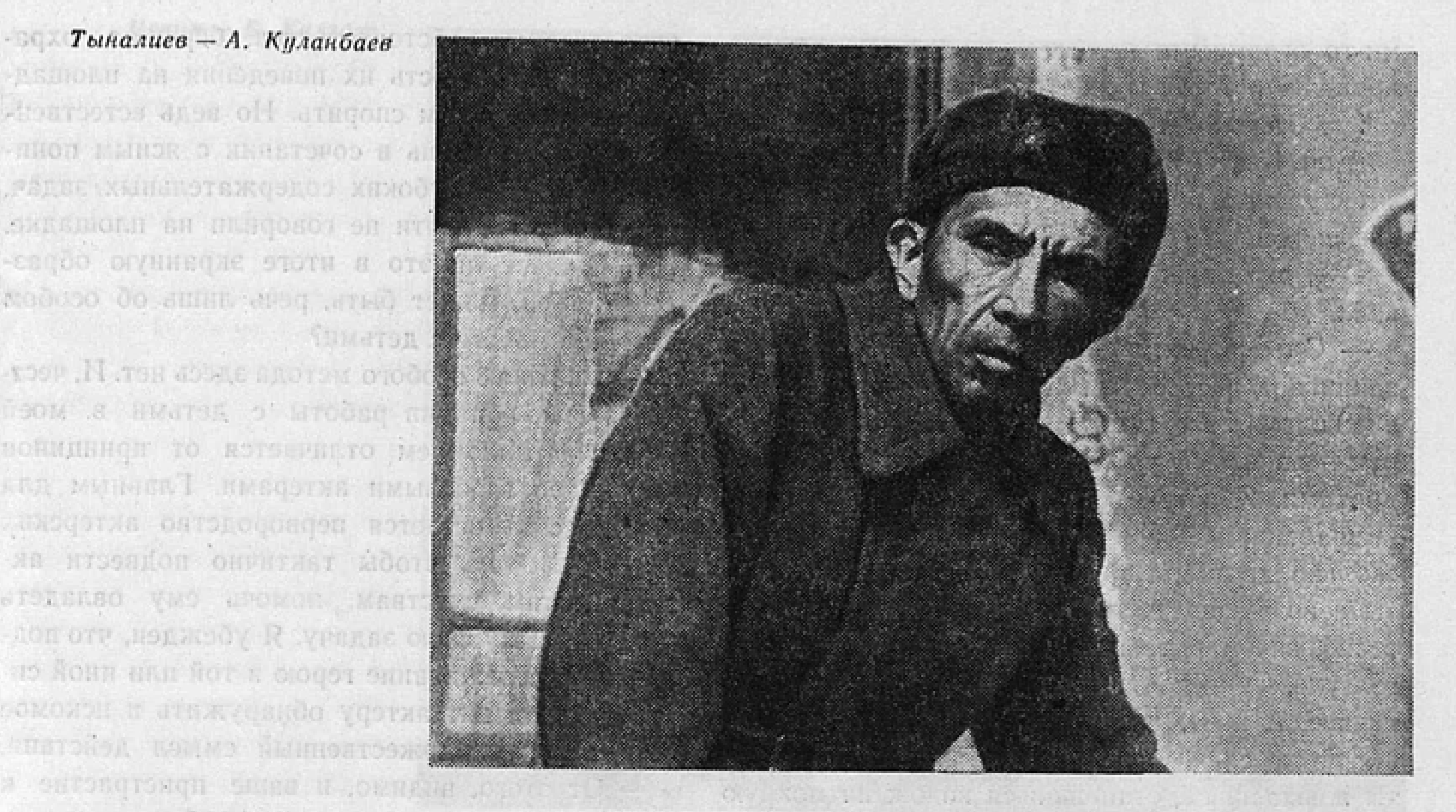
В сценарии написано: «маленькая, словно сжавшаяся от холода школа, с подслеповатыми окнами». И она была маленькой, сжавшейся, с крошечными, залепленными снегом окошками. Полустершийся рисунок парашютиста виднелся на ее фасаде; он предлагал покупать билеты 10-й лотереи, совсем как в мирное время, и только потом взгляд упирался в по-военному четкое и твердое: «Все — для фронта...»

Вчерашнее, мирное, счастливое перехлестнулось с драматичным, военным, горьким. Вот — торчащие из-под снега пни; это все, что осталось от большого школьного сада. В маленьком классе — черная печка-буржуйка. Тускло светят лампочки из-под жестяных колпаков. На стене карта с темными полосами, отмечающими линии фронта. На партах противогазы, а на одной из них — детский рисунок: красные тюльпаны в солнечном свете.

Но вот раздался топот и смех, захлопала дверь, и в военный класс стали стайками врываться сегодняшние мирные дети. Кто-то показал кому-то язык, кто-то скорчил рожу, кто-то пискнул по-мышиному. Не утихала возня. Как перестроиться им, сегодняшним, как перенестись на тридцать лет назад? Но Шамшиева, кажется, не волновали эти вопросы. Он даже не старался прекратить шум и, наверное, был прав. В этом несмолкаемом гуле, в этих вспышках смеха — вечная школьная музыка. И тридцать с лишним лет назад точно так же оживал класс, когда его заполняли дети, пусть и были они в худых одежках, закутанные в платки, с холщовыми сумками через плечо.

Снимаемый сегодня эпизод — завязка фильма. На урок в седьмой класс приходит пред-

Тыналиев — А. Куланбаев



седатель колхоза Тыналиев. Он обращается к ребятам с просьбой помочь колхозу. И они, пока еще не представляя себе всех трудностей и тягот предстоящей работы, восторженно откликаются на его просьбу.

Прихрамывая, как председатель Тыналиев (актера А. Куланбаева, исполняющего эту роль, на площадке пока нет), Болотбек Шамшиев проходит между рядами, опираясь на невидимую палку, и поворачивается лицом к ребятам: «Понимаете, какая здесь должна быть тишина? Вы все сейчас полностью сосредоточены на мне, я для вас — единственный центр притяжения. Сначала вы удивлены — что такое, почему вдруг прерывают урок, кто это? Секунда — вы узнали меня, и пока я прохожу между рядами, вы просто должны меня испепелить взглядами, а когда я повернусь, то почувствую, с каким напряжением вы ждете — что я скажу. А вдруг он с дурными вестями — у каждого мелькнет эта мысль, ведь у всех кто-нибудь на фронте. Но я сразу же вас успокою — нет-нет, я пришел совсем по другому, особенному делу».

Болотбек Шамшиев рассказывает и одновременно показывает, как должны чуть сжаться, втянуть головы в плечи ребята, с каким напряжением смотреть, как облегченно вздохнуть, как мгновенно включиться в разговор...

Слова были скорее иллюстрацией, вернее эмоциональным подспорьем к тому удивительно яркому режиссерскому показу, который демонстрировал Шамшиев. Сразу же становилось очевидным, что повторить Шамшиева ребятам не удастся, но верный тон, природу требуемых от них реакций они явно улавливали и воспринимали. Правда, не каждый раз эмоциональный толчок от Шамшиева к ребятам передавался легко и сразу.

Снимали появление в классе Султанмурата. Учительница Инкамал отправила его во двор за топкой, и когда он появляется в классе с охапкой хвороста, Тыналиев делает паузу. Кто-то из сидящих на последних партах подставляет Султанмурату ногу, и он спотыкается, чуть не роняет хворост, оборачивается, кладет дрова на пол, показывает кулак, корчит смешную рожу, на всякий случай поглядывает на Мырзагуль, девочку, в которую он влюблен,— получает замечание учительницы и садится за парту.

Эмиль Борончиев, исполнитель роли Султанмурата, вдруг неестественно посерьезнел, хотя минуту назад принимал самое активное участие в общем гвалте, и начал вышагивать каки-

ми-то огромными неестественными шагами, судорожно прижав к себе охапку дров.

Тут вступает Шамшиев. Он показывает, как вбегает Султанмурат, как спотыкается, как грозит кулаком, как поглядывает на Мырзагуль, как садится за парту. И ребята довольно гудят — вот как надо, ну чего ты медлишь, давай...

— Смотри, Эмиль, как здесь все просто,— успокаивает актера Шамшиев.— Такое развлечение: вдруг ни с того, ни с сего — просто подарок — во время урока отправляют во двор за дровами. И в таком же настроении, веселом, бесшабашном — вон какой я молодец, вон сколько дров могу притащить одним махом — ты и возвращаешься. Тебе еще и ужасно интересно, зачем пришел Тыналиев. Но и про Мырзагуль, конечно же, не забываешь, смотришь на нее. А как же, она первой должна увидеть, какой ты силач... Но тебе подставляют ножку, ты плюхаешься, становишься похож на мокрую курицу, а кому это может понравиться? Представь только, что ты бы мне подставил ножку, уж я бы тебе...

Эмиль снова берет охапку дров, но у него опять деревенеют ноги, охапка дров ему мешает, а Мырзагуль совершенно не нравится.

— Послушай, ты бы мог взять побольше дров, чтобы захотелось их сбросить? — устало спрашивает Шамшиев.

Эмилю Борончиеву подбрасывают дров. Он еле обхватывает их, пытаясь разместить в руках.

Вбегает и тут же спотыкается о подножку.

— Ну ты! — задиристо показывает он кулак обидчику.— Больно же!

— Хорошо! — подбадривает Шамшиев.— А теперь — оглянись, посмотри, какая Мырзагуль красавица.

Эмиль оборачивается. Мырзагуль улыбается ему.

После этого еще восемь дублей.

В перерыве подхожу к Шамшиеву. Направление поиска, который шел на съемочной площадке, в общем-то кажется понятным, но все-таки многое хочется уточнить.

— Вы настойчиво добиваетесь от ребят точных и выверенных эмоциональных реакций на предлагаемые обстоятельства, бережно охраняете естественность их поведения на площадке. Здесь не о чем спорить. Но ведь естественность хороша лишь в сочетании с ясным пониманием более глубоких содержательных задач, о которых вы почти не говорили на площадке. Не обедняет ли это в итоге экранную образность? Или, может быть, речь лишь об особом методе в работе с детьми?

— Никакого особого метода здесь нет. И, честно говоря, принцип работы с детьми в моей практике мало чем отличается от принципов работы со взрослыми актерами. Главным для меня всегда остается первородство актерских чувств. В том, чтобы тактично подвести актера к этим чувствам, помочь ему овладеть ими, я и вижу свою задачу. Я убежден, что подлинное сопереживание герою в той или иной ситуации позволит актеру обнаружить и искомое содержание, художественный смысл действия.

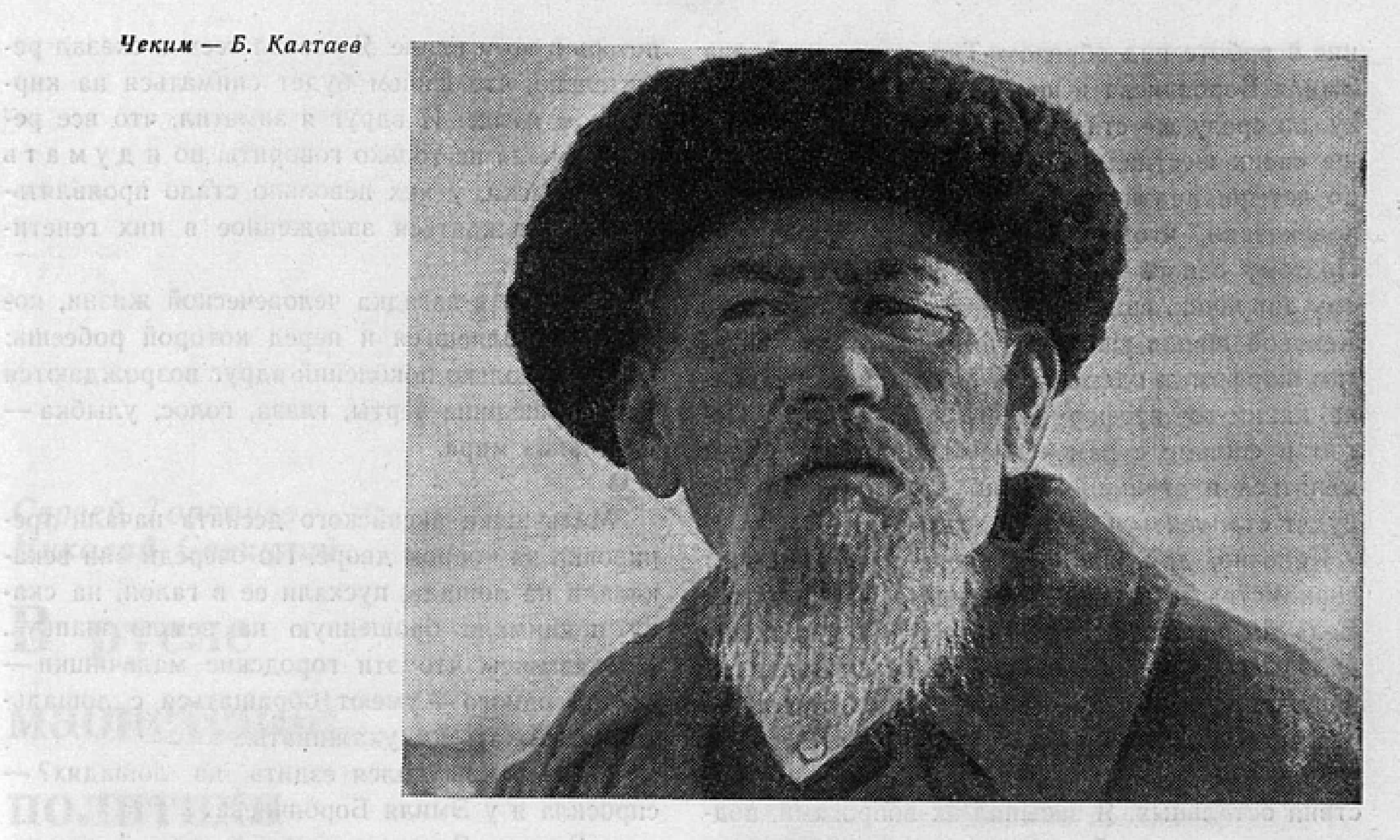
— От этого, видимо, и ваше пристрастие к показу? Вы явно не доверяете объяснению.

— Я считаю, что показ ярче, эмоциональнее, доходчивее, чем длинные объяснения. Ребятам, например, далеко не всегда и не все можно объяснить словами. Даже когда это самая четкая, самая сконцентрированная, уместившаяся в двух словах задача. И я не боюсь, что меня будут копировать. Я не верю в то, что актеры фальшивят потому, что повторяют режиссера. Если фальшивят, значит, не понимают, что должны делать. Конечно, может быть, спокойнее было бы стоять и подавать реплики: веселей, живей, но я так не могу. Мне важно, чтобы было передано то состояние чувств, тот градус напряженности, который единственно необходим для эпизода, для фильма в целом.

А чтобы горела вся площадка, должен гореть режиссер. Он обязан быть самым активным. От него должны исходить кванты энергии, вокруг него должно возникать магнитное поле, притягивающее всех и каждого. А моя активность, мое горение проявляются именно в показе. Ведь я сам когда-то снимался, и мне необходим живой контакт с человеком.

Показ, как я уже неоднократно убеждался, снимает с актера предсъемочную напряженность, и он пользуется моей раскован-

Чеким — Б. Калтаев



ностью как толчком для собственного свободного движения на площадке.

И еще для меня всегда очень важно найти с актером точки соприкосновения. Человек, который работает с тобой, должен тебе максимально доверять. И не только твоим словам или каким-то профессиональным указаниям, а главное, твоим представлениям о жизни, твоим представлениям об искусстве.

Поэтому я стараюсь работать с актерами, которые обладают таким качеством, как отзывчивость, которые готовы меняться в процессе съемок и настраиваться на мою волну. В этом смысле работать с детьми и проще и тяжелее. С одной стороны, дети в силу возраста непосредственнее взрослых, с другой — то, что с легкостью, с полуслова понимает взрослый актер, довольно трудно объяснить ребенку.

— А как же вы ищете таких отзывчивых исполнителей?

— Ребят для «Ранних журавлей», например, искали как обычно — ездили по школам. Я рассказывал, какими представляю себе мальчишек аксайского десанта, каким видится мне Султанмурат. Высокий, худой, нескладный парнишка, совсем не красавец. Хотелось, чтобы в нем чувствовалось — вот вырастет мужчина, на которого можно будет опереться.

Более всего при выборе актеров я доверяю своему первому впечатлению, если кто-нибудь сразу понравился, то это уже означает, что буду его снимать. На Султанмурата я искал искреннего, мягкого, непосредственного мальчика, но все эти определения сами по себе ничего для меня не значили, вообще я никогда не стараюсь разложить по полочкам впечатление, которое на меня производит тот или иной человек. Уж если произвел — значит, что-то случилось, что-то во мне произошло: может быть, совпали мои внутренние представления о герое с внешностью и поведением актера, а может быть, наоборот — увиденное, но тронувшее тебя лицо породило новое ощущение образа, в чем-то скорректировало меня самого. Вообще у меня редко бывает несколько претендентов на одну роль.

— Ну а когда выбор сделан?.. Что дальше?

— А дальше начинается обычная работа. Всегда стараюсь сделать как можно больше фотопроб. Они во многом определяют направле-

ние в работе над образом. Так, когда мы одели Эмиля Борончиева в шапку, сапоги и телогрейку, он сразу же стал выглядеть солиднее, старше своих шестнадцати лет. А играть ему нужно четырнадцатилетнего парнишку. Фотопробы подсказали, что его надо как-то «утончить». Поэтому сапоги мы сменили на ботинки, дали ему зипунчик, сшили киргизский колпак вместо меховой шапки-ушанки, шею замотали висячим шарфом, и одежда эта смягчила его, сделала каким-то неоформившимся, хрупким. Потом в фильме с изменением характера будет меняться и внешний облик Султанмурата, он будет становиться крупнее, сильнее.

Конечно, для нас был очень важен момент знакомства юных исполнителей друг с другом. Ведь им предстояло по-настоящему сдружиться. Мы собирали их вместе на репетициях, где обсуждалась повесть, проигрывались отдельные сцены. Я старался сделать так, чтобы каждый из них высказался, как-то проявился в присутствии остальных. Я засыпал их вопросами, подводил к тому, чтобы они сами начали расспрашивать меня. А смысл бесед с аксайским десантом, с нашим будущим Султанмуратом сводился к тому, чтобы включить ребят в новую для них среду, создать для них эту среду. При этом я не старался, что называется, менять психологию, как-то особо внушать современным детям представление о детях, переживших войну. Ведь они все читали книжки, смотрели фильмы о войне, и какое-то понятие о военной поре у них уже сложилось. Но и оно, как мне кажется, не должно в их работе быть определяющим. Я уже говорил, что «Ранние журавли» — это, по-моему, не столько повесть о войне и детях, ее переживших, сколько об изначальных человеческих качествах, которые, с особой яркостью открываясь на исторических переломах, должны быть незыблемыми во все времена: об умении жить открыто, о способности любить, о таланте жить для людей...

— И все-таки вашим юным исполнителям нужно играть аильских парней, а все они — современные городские мальчишки.

— Да, это безусловно важный момент, и он волновал меня, пока я не понял, как без лишних слов, объяснений и наставлений можно уйти от потерь в этом плане. Я сказал всем и сказал решительно, что фильм будет сниматься на киргизском языке. И вдруг я заметил, что все ребята начали не только говорить, но и д у м а т ь по-киргизски, у них невольно стало проявляться и утверждаться заложенное в них генетически.

Это чудо и загадка человеческой жизни, которой удивляешься и перед которой робеешь: через несколько поколений вдруг возрождаются давно ушедшие черты, глаза, голос, улыбка — осознание мира.

●

Мальчишки аксайского десанта начали тренировки на конном дворе. По очереди они вскакивали на лошадь, пускали ее в галоп, на скаку поднимали брошенную на землю шапку... И оказалось, что эти городские мальчишки — все до одного — умеют обращаться с лошадьми, объезжать их, ухаживать...

— Где ты научился ездить на лошадях? — спросила я у Эмиля Борончиева.

— В аиле. Я всегда летом у деда. А там целые дни не слезаешь с лошади. То в горы, то на речку... У меня дед так умеет скакать — позавидуешь. Он мне все и показывал: как седлать, как кормить, как ухаживать за лошадью.

— А что для тебя сложнее всего в роли?

— Сложнее всего — это с девочкой этой, с Мырзагуль. В общем все, что с любовью...

— А ты похож на Султанмурата?

— Наверное, не совсем. Но когда мы репетировали, учили текст, еще до съемок, мне все ночи снилось, что я — Султанмурат. Теперь ничего не снится. Вечером приезжаю домой поздно, ложусь и сразу засыпаю. А потом снова утро. И опять съемки. И так получается, что у меня уже просто не остается времени, когда я — не Султанмурат.

Но похожим быть — одно, а надо еще сделать то, что он сделал, и так, как он. Болотбек Толенович сказал, что мы должны так сыграть, чтобы все, кто смотрит фильм, полюбили бы Султанмурата. Чтобы, когда он погибает, у людей слезы подступили, чтобы они поняли, что же в жизни главное и кого они теряют в миг смерти Султанмурата.

Фрунзе — Москва

Сергей Торопцев,
Николай Савицкий

В русле маоистской политики

После октября 1976 года «выдающимся достижением» кинематографии КНР была провозглашена картина «Начинание»[1] (1975), будто бы репрессированная «бандой четырех». Официальная пропаганда подняла фильм на щит, объявив «образцом», на который следует равняться «новому» китайскому кино. «Начинание» упомянул в своем докладе на XI съезде КПК и Хуа Го-фэн, но — обратим на это внимание — не в разделе, касающемся культуры, а в общем политическом разделе, особо подчеркнув факт положительной оценки фильма Мао Цзэ-дуном, высказанной летом 1975 года. «Реабилитация» «Начинания» была использована как один из предлогов для ужесточения общей политической кампании в масштабе всей страны.

Да, кампания критики пресловутой «банды четырех», вот уже третий год сотрясающая Китай, кампания, направленная, если поверить официальным заявлениям властей и контролируемой ими печати, к «установлению всеобщего порядка в стране», измотанной десятилетиями маоистских авантюр, эта кампания является всего-навсего ширмой, прикрывающей подлинные устремления тех, кто в результате «дворцового переворота» пришел к власти в октябре 1976 года. По существу, критика «четверки» — это попытка на словах отмежеваться от отдельных крайностей в проведении «линии председателя Мао», скомпрометировавших себя не только в глазах всего прогрессивного человечества, но и китайского народа; это попытка взвалить на свергнутую фракцию (и только на нее!) ответственность за многочисленные провалы в политическом и экономическом развитии Китая, «объяснить» сегодняшние провалы и бедствия «влиянием прошлого», создавая одновременно возможность и в дальнейшем оправдывать те беды и лишения, которые неизбежно ждут китайский народ в результате проведения нынешними руководителями Пекина взятого ими курса. Они неминуемы, эти беды, ибо прокламируемая сегодня пекинскими лидерами политико-экономическая программа («четыре модернизации») направлена «в конечном счете на упрочение маоистских устоев, на создание предпосылок для еще более упорного проведения антисоциалистического курса, несовместимого с коренными интересами народа»[2].

Если бы, разглагольствуя о «четырех модернизациях» как о программе ускоренного экономического развития страны, новые руководители КНР и в самом деле имели в виду преодоление разрушительных последствий антисоциалистического маоистского курса, анархо-нигилистических тенденций «культурной революции», постепенное возвращение китайской экономики в русло научно обоснованного планового развития, восстановление экономических и политических связей с подлинными друзьями китайского народа, социалистическими странами, — оставалось бы только приветствовать эти «модернизации». Однако их истинной целью является не экономическое развитие КНР как основа повышения благосостояния масс, а националистический

[1] В советской печати встречается другой перевод названия фильма — «Начало»; агентство Синьхуа переводит его на западноевропейские языки как «Пионеры», что формально не совсем точно.

[2] «Коммунист», 1978, № 13, стр. 89.

мираж выдвижения Китая во «всемирные лидеры», в гегемоны, который, бряцая оружием, мог бы диктовать свою волю всему миру. «В КНР происходит своего рода двоякий процесс. С одной стороны, усиливается маскировка маоизма под марксизм-ленинизм, с другой — националистические установки маоизма еще теснее увязываются с многовековыми традициями великоханьского шовинизма. И этот процесс, видимо, следует рассматривать как более четкое оформление маоизма в социал-шовинизм, то есть идеологию, прикрывающую экспансионистские цели социалистическими лозунгами, марксистской фразеологией, спекулирующую на авторитете социализма среди широких масс» [3].

Волюнтаризм, амбициозная авантюрность планов Пекина ведут, как это уже не раз бывало в маоистской практике, к отчаянным попыткам усилить действенность антисоциалистической, милитаристской пропаганды: сегодня в КНР мобилизуются все средства и каналы массовых коммуникаций с единственной целью — убедить китайских трудящихся выполнять антинародные и антисоциалистические по своей сущности установки нынешних властей. При этом особое внимание уделяется кинематографии с ее широкими пропагандистскими возможностями. Упомянутая картина «Начинание» выдвинута сегодня в качестве образца не только для кинематографа, но и для всего искусства в КНР. Поэтому стоит подробнее остановиться на этом фильме, выяснив, на что сегодня призывают равняться китайское искусство. Что это — действительно выдающееся произведение кино? Нет, речь идет о фильме, не обладающем даже минимальными художественными достоинствами и сделанном по «классическим» маоистским канонам. Вот его содержание.

...Осень 1949 года. Последние дни гоминьдановского владычества. Нефтепромыслы «Юймынь» («Изобилие»), считающиеся бесперспективными. Приходят части НОА — и представитель армии на промыслах Хуа Чэн разъясняет бывшему погонщику верблюдов Чжоу Тин-шаню, какую неустанную заботу о нефтяниках проявляет председатель Мао. Воодушевленный Чжоу Тин-шань становится бригадиром бурильщиков. Без всяких пояснений действие переносится на 10 лет вперед. 1960 год. На смену покинувшим промыслы американским специалистам пришли другие «иностранные спецы», национальность которых не уточняется, но зрителю ясна. Однако нефти по-прежнему нет. Заместитель начальника промыслов Фэн Чао раболепствует «перед иностранцами», а «вооруженный идеями Мао Цзэ-дуна» Чжоу Тин-шань относится к ним с явным недоверием. Геологи, учившиеся «по иностранным книгам», утверждают, что в Китае вообще не должно быть нефти. Но «обогащенный практикой» Чжоу категорически возражает: «Не верю!» Его поддерживает молодая героиня: «До 1958 года (замаскированный, но понятный китайскому зрителю антисоветизм. — *авт.*) мы испили полную чашу горечи слепой книжности и мистической веры в иностранцев!» Конфликт между Чжоу и Фэн Чао обостряется. Фэн Чао мечтает о «современном городе нефтяников с проспектами и скверами, с научным центром и рабочим дворцом культуры». По мнению же ортодоксов-маоистов, это — «заезженный путь иностранцев». Фэн Чао пьет кофе и читает русские книги. Чжоу Тин-шань пьет только чай и сыплет цитатами из Мао Цзэ-дуна.

Нефтеразведка вступает в решающую стадию. Прямо на буровой рабочие изучают труды Мао и, укрепившись духом, вновь принимаются за дело с небывалым энтузиазмом. Пренебрегая «буржуазной» техникой безопасности, Чжоу месит цемент, погрузившись в него по плечи, вместе с товарищами перетаскивает, не прибегая к помощи техники, шестидесятитонный бур... Преодолев неверие тех, кто, подобно Фэн Чао, «обуржуазился» и способен даже на подрывные действия, опрокинув с помощью «истинно революционного духа идей Мао Цзэ-дуна» все научные расчеты, рабочие-практики находят в степи нефть...

Сюжет, характеристики главных действующих лиц и смысловые акценты не оставляют никаких сомнений в том, что «Начинание» —

---

[3] Там же, стр. 101.

типичный образец воплощения маоистских доктрин на экране. Здесь есть и безудержное прославление «председателя Мао»; и призыв потуже «затянуть пояса», отнюдь не потерявший актуальности в условиях «модернизирующегося» Китая; и воспевание «курса опоры на собственные силы»; и противопоставление «героя» «толпе», традиционное для «идей Мао Цзэ-дуна» и иллюстрирующего их «искусства», особенно актуальное сейчас, когда для установления «порядка» в стране после хаоса «культурной революции» якобы требуется жесточайшая диктатура «сильной личности»; и прозрачные намеки на «неэффективность» дружеской помощи Советского Союза Китаю в 50-е годы, огромные масштабы которой преданы в Пекине забвению; и вульгарное противопоставление научной теории практике.

Иначе говоря, в своей принципиальной части маоистский подход к искусству, в экстремальных формах проявившийся в период «культурной революции», но воплощавшийся как до, так и после нее, остается незыблемым, ужесточаясь в определенных своих аспектах. Одно из подтверждений тому — судьба талантливого фильма «Лавка Линя» (1959), знакомого советскому зрителю. Картина, поставленная по известной повести Мао Дуня, отличалась большой выразительностью в показе нещадной эксплуатации китайского народа при гоминьдановцах. Зрители и пресса, как в КНР, так и за границей, в свое время высоко оценили этот фильм. Впоследствии же, особенно в период «культурной революции», маоисты навешали на него множество ругательных ярлыков, обвинили авторов в том, что их картина «приукрашивает капиталистов», «сбывает классовое капитулянтство», «требует открыть путь для реставрации капитализма». О реабилитации этого несомненного достижения кино КНР в сегодняшнем Китае, видимо, говорить не приходится.

Еще более тяжкая участь постигла фильм «Пожар разгорается» (1962), рассказавший о рабочей забастовке 1922 года, в которой участвовал Лю Шао-ци. Поначалу критика КНР не скупилась на похвалы в адрес картины, но потом, вслед за изменившейся оценкой Лю Шао-ци как политического деятеля, обвинила ее в том, что она будто бы «игнорирует гениальное руководство председателем Мао забастовкой в Аньюань». Табличка «реакционный» висит на фильме с 1966 года.

Какова же общая ситуация, сложившаяся в кинематографии КНР на сегодня? Власти сознательно культивируют здесь узость тематического диапазона и крайне ограничивают круг идей (общих маоистских догм и их модификаций — новых пропагандистских тезисов Пекина), допускаемых на экран. Тем не менее кинематография КНР не может в нынешних условиях игнорировать, как это было в недавнем прошлом, отдельные специфические черты жизни Китая. Великодержавно-шовинистические цели маоизма остались прежними, в этом нет ни малейших сомнений. Но средства и методы их достижения, принятые новым китайским руководством, видоизменяются, становясь более разнообразными. Понятно, что соответственно этому изменилась и общая картина кино КНР сегодня (по сравнению с периодом 1964—1976 годов).

При ближайшем рассмотрении, однако, обнаруживается, что изменение тактики, перемены, наблюдающиеся ныне в китайском кинематографе, весьма поверхностны и ни в малейшей степени не затрагивают его маоистской сути. С другой стороны, в настоящее время кино КНР намного тоньше, изощреннее, чем это имело место при Мао, ориентируется на выполнение идеологических и пропагандистских задач, поставленных перед ним пекинскими руководителями. Кинопроцесс в КНР в последние два с половиной года характеризуется резким усилением националистических, антинародных и антисоциалистических тенденций, протекая в жестко регламентированных границах, определенных общеполитическим курсом Пекина, основу которого составляют идейно-политические установки Мао Цзэ-дуна, проводимые в жизнь со все большим рвением. Так, культ Мао, проявлявшийся ранее в идеологическом и политическом аспектах жизни общества, ныне получил юридическое оформление: согласно новым положениям, включенным в Конституцию КНР, он

превратился в государственную идеологию. В этой связи абсолютно закономерным выглядит безудержное прославление самого Мао Цзэ-дуна и его «идей», пронизывающее как ленты последнего времени, так и фильмы, выбранные для «реабилитации», новые сценарии, запускаемые в производство, а также — не в меньшей, если не в большей мере — статьи и рецензии, посвященные новой кинопродукции, картинам прошлых лет и отдельным периодам истории китайского кино. Вот пример.

Известно, что в Китае в 1962 году снимался игровой фильм «Жизнь Лу Синя». Без объяснения причин фильм так и не был выпущен в прокат. Недавно пресса разъяснила, что авторы не показали выдающегося писателя... «верным учеником председателя Мао», не сумели связать жизнь и творчество Лу Синя с «идеями Мао Цзэ-дуна» (что в 60-е годы стало непременным условием изображения на экране любых «положительных явлений» в истории и в современной жизни страны), поэтому показывать его было нельзя. Нынешнее китайское руководство и послушная ему печать полностью солидарны с такой установкой. А вот создатели картины «Доктор Бетьюн» (снята в 1964 году, но по соображениям политической конъюнктуры выпущена на экраны спустя 13 лет) — теперь, словно оправдываясь, публично сожалеют, что по каким-то причинам им не удалось показать непосредственно, в специальных эпизодах, как их герой, канадский врач, приехавший в Китай в 30-е годы, чтобы помочь делу революции, «изучал труды председателя Мао и в этом изучении черпал силы»...

В произведениях, увидевших свет после октября 1976 года, «положительные» герои буквально не расстаются с трудами «великого кормчего», на память цитируют их огромными кусками.

...Двое геологов из «Вклада», погнавшись за миражем, заблудились в пустыне. Старший приуныл. Тогда младший начинает рассказывать «радостную историю» — о Мао Цзэ-дуне. И в этот самый момент в ночном мраке вспыхивает огонек: заблудившихся ищут товарищи, они не погибнут! Так спасение их впрямую связывается с верой во всемогущего Мао... В трудный час на промыслы, где развертывается действие фильма «Начинание», специальный посланник ЦК КПК доставляет «драгоценные» брошюрки со статьями Мао, что и определяет политико-идеологический и производственный перелом в жизни трудового коллектива... В таком же точно духе газета «Жэньминь жибао» рассказывала в 1974 году историю о том, как производственная бригада № 1 коммуны Гаоцзо в провинции Цзянсу в течение долгого времени была по всем показателям отстающей. Но вот, наконец, до бригады добралась группа киномехаников с «образцовым» фильмом-спектаклем «Песнь о Лунцзяне», прославляющем «великого кормчего». Просмотр фильма «повысил понимание борьбы классов и линий, стимулировал три великих революционных движения, развил активность». В результате «сознание масс поднялось — и бригада наладила производство». Герои-армейцы из картины «Опережая войну», преодолевшие козни «ревизионистов», с ликованием провозглашают «необходимость следовать военной линии председателя Мао». В «Надежде» (новый сценарий, запущенный в производство после октября 1976 года, в мае 1978 года лента вышла на экраны) к упоминанию Мао прибегают постоянно и по любому поводу, словно взывают к богу...

А в другом новом маоистском киноопусе — «Речная стремнина» — в действие включается и сам «великий кормчий». В ходе постановки «Речной стремнины» была предпринята первая в китайском игровом кино попытка показать Мао на экране непосредственно. Встреча крестьянки Ли Май с Мао дается в феерических красках: от Мао чуть ли не сияние исходит (возможно, в готовом фильме это и выглядит буквально так). Встреча происходит на набережной реки Хуанхэ, которую Мао приехал «инспектировать». Ли Май, как указывалось в сценарии, заливаясь слезами, «идет навстречу золотистому солнцу»...

На экране появился и Чжоу Энь-лай, ближайший сподвижник Мао. И тоже впервые. Но если Мао должен быть изображен в ка-

ких-то заоблачных высях, то Чжоу творит его волю на земле. Так выглядит один из вариантов маоистской мифологии. ...Героиня «Надежды» обретает силы, беседуя с фотографией Чжоу. ...В сценарии «Вклад» приветственная телеграмма Чжоу приходит (прямо в пустыню!), когда руководитель отряда серьезно заболевает, а его помощники падают духом и отряд разваливается. Слезы радости на глазах геологов должны продемонстрировать зрителю, что телеграмма оказалась как нельзя более кстати, что именно благодаря ей все приходит к своему триумфальному завершению. ...Когда Чжоу Энь-лай в финале «Речной стремнины» самолично появляется во время сильного наводнения — это мгновенно склоняет чашу весов на сторону положительных героев...

Так сохраняется и все более «совершенствуется» старый шаблон, который еще в 1956 году высмеял Лао Шэ (известный писатель, павший жертвой «культурной революции»), когда говорил, что старые члены партии в произведениях искусства возникают, как некие «боги из машины», молниеносно решая все проблемы. «Эту бутафорию, — резюмировал Лао Шэ, — никак нельзя назвать идейностью». Но, очевидно, как раз «эта бутафория» очень нужна сегодня руководству маоистского Китая, поскольку они заинтересованы в безоговорочном и бездумном подчинении народа целям своей преступной антинародной политики, а этого трудно добиться, если у населения не будет слепой веры в «символы», постулаты и мифологию маоизма, в «великого председателя Мао», в чудодейственную силу «идей» духовного отца нынешних пекинских лидеров.

Экран послушно отражает реальные аспекты политики Пекина. Особую актуальность приобрел старый тезис Мао о том, что главная цель экономического развития страны — повышение военной мощи. Новое руководство развернуло гонку вооружений и лихорадочно наращивает военный потенциал, тем самым попирая коренные интересы китайского народа и усиливая угрозу международной безопасности. Нет никаких оснований поэтому считать, что нынешние китайские руководители окажутся способными дать народу Китая такую реальную эффективную программу социально-экономического развития страны, которая улучшит условия жизни населения. Великоханьские милитаристские замыслы Пекина начисто исключают подобную возможность: ведь новые руководители Китая не только не отказались от пагубного маоистского курса, но и пошли на его значительное ужесточение. И осуществление так называемых «четырех модернизаций», заявленное в Пекине как программа ускоренного подъема экономики, предусматривает (подчеркнем это еще раз) не возврат к научно обоснованному плановому ведению хозяйства и, разумеется, не восстановление экономических связей с миром социализма, а, в первую очередь, модернизацию армии, оснащение ее с помощью крупных империалистических держав новейшими средствами ведения войны, о чем откровенно сказал некоторое время назад Дэн Сяо-пин. На эти цели руководство Китая ныне выделяет более 40 процентов всех бюджетных ассигнований.

Благосостояние китайского народа, как и его будущие исторические судьбы, мало заботят маоистов. Внешняя политика Пекина после прихода к власти нового руководства приобретает все более реакционный характер.

«Мы должны покорить земной шар», — заявил в 1959 году Мао. Его нынешние наследники ищут пути (разумеется, тщетно!) к реализации этой цели. Недавняя трагедия Кампучии, страны, которую маоисты пытались полностью подчинить своим шовинистическим целям; агрессивные акции КНР на границе с социалистическим Вьетнамом; предательская деятельность, направленная на подрыв национально-освободительной, антиимпериалистической борьбы народов Африки; помощь фашистскому режиму Пиночета в Чили — перечню преступных авантюр Пекина нет конца...

Пекинские лидеры, обостряя свой откровенно поджигательский курс, саботируют политику разрядки; органы массовой информации КНР без устали клевещут на СССР и другие социалистические страны, распространяя миф о «наступательной стратегии» «советского социал-

империализма». Курс на создание «широчайшего единого фронта борьбы» с Советским Союзом, выдвинутый на XI съезде КПК и подтвержденный на состоявшейся весной 1978 года сессии ВСНП, закономерно ведет к смыканию Китая с империализмом, к сближению пекинских лидеров с самыми реакционными режимами в различных регионах земли, к предательству интересов мирового социализма и движения народов за национальное освобождение и социальный прогресс. Посетив Китай в мае прошлого года, советник президента США по вопросам национальной безопасности Бжезинский, занимающий, как известно, позицию крайнего антикоммунизма, после переговоров с высшими китайскими руководителями пришел к выводу, что США и Китай «придерживаются аналогичных взглядов по наиболее существенным международным проблемам». Бжезинский предпочел не уточнять, о каких конкретных проблемах шла речь. За него это сделал заместитель премьера Госсовета КНР Дэн Сяо-пин, заявив в интервью агентству Юнайтед Пресс Интернэшнл, что действия Советского Союза в различных районах мира будто бы представляют общую угрозу для Китая и для США, одновременно признав, что Китай делает «все, что может, чтобы противодействовать советской политике», и в принципе согласившись с высказанной послом США в Японии оценкой Китая как «НАТО Востока» [4]. С американским дипломатом солидарен и американский генерал Хейг, главнокомандующий объединенными вооруженными силами НАТО в Европе, назвавший в одном из своих выступлений КНР «16-м членом» Североатлантического блока...

...Зрители X Международного кинофестиваля в Москве, видевшие итальянский фильм «Дамы и господа, спокойной ночи!», обратили, наверное, внимание на хроникальную вставку в одну из сатирических новелл этой картины: толстощекие китайские представители, широко улыбаясь, пожимают руки натовским генералам во время маневров вооруженных сил агрессивного Североатлантического пакта... Подобные эпизоды можно снимать сегодня в различных европейских столицах, куда Пекин посылает одну за другой делегации военных, технических и торговых экспертов, обсуждающих возможные поставки оружия — наступательного оружия! — из стран НАТО в Китай.

Фанатическая верность «идеям Мао Цзэдуна», сохранение и развитие его шовинистической линии наблюдаются и во внутренней политике КНР. Осудив и разгромив «банду четырех», ближайшее окружение Мао, группа Хуа Го-фэна, захватившая власть в стране, определенно и четко подтвердила на XI съезде КПК, что Мао Цзэ-дун для них — «самый великий марксист нашего времени», а маоизм — «самое новое достояние теоретической сокровищницы марксизма-ленинизма». В области внутренней политики съезд выдвинул, как одну из важнейших задач, осуществление «главного завета» Мао Цзэ-дуна — «продолжение революции при диктатуре пролетариата». Практически это означает, что, несмотря на объявленное завершение первой «культурной революции» и вступление Китая «в новый период своего развития», генеральный курс Мао Цзэ-дуна во всех сферах политической, экономической, социальной и культурной жизни КНР сохраняется. Внешним проявлением этого курса являются аресты, казни, репрессии, сопровождающие кампанию чистки в партийном и государственном аппарате, в армии; их жертвами становятся не столько сторонники «четверки», сколько, как и обычно при проведении такого рода кампаний, — те, кого правящая клика подозревает в неприятии маоизма. Не случайно в докладе Е Цзянь-ина на XI съезде КПК подчеркивалось, что в случае необходимости против враждебных маоизму сил вновь будет развернута борьба методами «культурной революции».

События, происходящие сегодня во внутренней жизни КНР, политика Пекина на международной арене со всей очевидностью подтверждают, что, освобождаясь от отдельных, наиболее одиозных, полностью себя скомпрометировавших аспектов маоизма, Пекин создает условия для более эффективного осуществления прежнего антисоциалистического велико-

---

[4] См. «Правда», 24 мая 1978 г.

державного курса, закрепляясь на реакционной платформе «идей Мао Цзэ-дуна». Далеко не последняя роль в проведении этого курса принадлежит средствам массовой информации и пропаганды. Целиком в русле маоистской политики находится и кинематография КНР, которую нынешние руководители Китая стремятся использовать более полно и широко, чем их погрязшие в обскурантизме и тупой подозрительности предшественники.

●

В докладах Хуа Го-фэна на XI съезде КПК и последовавшей за ним сессии ВСНП заметное место уделялось литературе и искусству; не был забыт и кинематограф. Говоря о кино, Хуа призвал «бросить крупные силы на создание большого количества хороших фильмов», одновременно указав, что право на существование имеют только те фильмы, которые «политически соответствуют шести критериям и являются более или менее хорошими (*! — авт.*) с художественной точки зрения». Стоит разъяснить это программное высказывание председателя ЦК КПК. Несмотря на туманность формулировки, в нем явственно проступает стремление новых пекинских лидеров повысить действенность кинематографии как орудия маоистской политики, оставив фактически в неприкосновенности казарменные методы руководства культурой «эпохи Мао Цзэ-дуна». Напомним, что «шесть критериев» — это положения, выдвинутые Мао в середине 50-х годов; «великий кормчий» рекомендовал ими пользоваться, дабы отличать «ароматные цветы» от «ядовитых трав». И до «культурной революции», и в ходе ее «шесть критериев» служили прочной основой для расправы с противниками авантюристической «линии председателя Мао». Сегодня о них снова напоминается с трибуны партийного съезда. И расплывчатое замечание по поводу того, что фильмы должны быть «более или менее хорошими с художественной точки зрения», никого не обманет. Это старый трюк, не раз использовавшийся маоистами на политической арене. Вспомним курс «ста цветов» 1956 года, за которым последовала вакханалия «борьбы с правыми». И осенью 1966 года, того самого года, когда по Китаю пронесся опустошающий смерч «культурной революции», Цзян Цин, один из главных ниспровергателей культуры китайского народа и глашатай «идей Мао Цзэ-дуна», заявила на митинге в Пекине: «Было бы ошибочно, если бы мы критически не унаследовали самые прекрасные национальные художественные формы и художественные особенности и подходили к ним нигилистически»[5]. Практика «культурной революции», поставившая художественную культуру Китая на грань полного уничтожения, выявила истинную ценность этой демагогии. В подходе к художественному творчеству, не на словах, а на деле, маоизм всегда отводил искусству подсобную роль пропагандиста своих политических идей, нисколько не заботясь о его полноценном развитии.

Стало быть, заявление о признании за произведением искусства права на «более или менее» высокие художественные качества, на которое сегодня «отважились» в Пекине (еще совсем недавно само слово «художественность» употреблялось в Китае как синоним «буржуазности», «ревизионистской» направленности искусства), никак не может считаться симптомом сколько-нибудь существенных перемен в области культуры. О подлинном возрождении китайской кинематографии, о возврате к социалистическим принципам и подавно не приходится говорить. Нынешние правители Китая проявляют гораздо большую твердость и настойчивость, чем даже во времена Мао, стремясь целиком и полностью подчинить все сферы политической, социальной, экономической и, конечно же, культурной жизни страны достижению своих великодержавных, шовинистических, гегемонистских целей, своему общему курсу сближения с Западом. Иной вопрос, что ныне они делают это более изощренно и гибко, чем во времена Мао, с учетом реальной общественно-политической ситуации в КНР и возможных конкретных выгод, которые сегодняшние маоисты надеются извлечь из результатов труда народа, в том числе и творческой интеллигенции.

---

[5] Информационный бюллетень агентства Синьхуа, 1966, 6 декабря.

Но даже в этих изменившихся условиях напряжение, в котором вот уже многие годы маоисты держат культуру Китая, не снимается. Ведь остался на вооружении зловещий тезис Мао Цзэ-дуна о «седлообразном развитии», основываясь на котором, тот предсказывал периодические повторения «культурной революции»; тезис этот означает потенциальную угрозу для китайского народа, в первую очередь, для интеллигенции, вновь пережить все ужасы маоистских погромов, начавшихся в 1966 году. Напомним, что в числе тех 160 тысяч работников литературы и искусства, которые уже в первый год «культурной революции» были отправлены на «перевоспитание» в сельскую местность и подвергнуты там жесточайшей физической эксплуатации и тяжким моральным унижениям, находились и многие кинематографисты. Разве в силах они забыть о тех страшных днях?! Острый дефицит квалифицированных кадров, с которым не может не считаться маоистский режим в ходе выполнения программы «четырех модернизаций» (кинематография здесь — не исключение), заставляет его прибегать к тактическим маневрам, заигрывать с интеллигенцией, открещиваться от «извращений» «культурной революции». Однако возможность снова вернуться к методам «культурной революции» с повестки дня не снимается и подспудно действует, по крайней мере как психологический фактор, который неизбежно отравляет атмосферу художественного творчества, но дает возможность крепче держать в узде творческих работников.

Человек в политической системе маоизма находится в постоянном страхе перед возможностью преследований и репрессий. Нынешние руководители КНР фактически широко пользуются репрессивными методами, преследуя своих политических противников, однако предпочитают это делать без лишнего шума. Но существо дела от этого не меняется. Во-первых, в силе остается старая порочная точка зрения Мао Цзэ-дуна, согласно которой 5 процентов населения Китая — огульные «реакционеры» и должны быть лишены всех, даже самых минимальных, прав. А ведь 5 процентов в сегодняшнем Китае — это 45 миллионов человек! Против них и ведется постоянная «классовая» борьба, о которой, согласно другому призыву Мао, следует «никогда не забывать». В этой «борьбе» маоисты полностью пренебрегают не только социалистическими нормами права, но даже и буржуазно-демократическими. Ведь в КНР, которой в нынешнем году исполняется 30 лет, не существует никаких юридических норм, не принят ни один судебный кодекс! Весной 1978 года в Пекине проходило совещание работников юстиции. На нем порой произносились верные, логично звучавшие слова. Однако редакционная статья «Жэньминь жибао», задававшая тон совещанию и выразившая суть пекинской «юриспруденции», в качестве единственного метода «укрепления социалистического правопорядка» назвала «два удара», которые следует нанести по «классовым врагам» и по «бешеному наступлению капиталистических сил», по «новым и старым буржуазным элементам». Это — те же самые формулировки, какими во все предыдущие периоды, в том числе и в последнее десятилетие, маоизм оправдывал разгул беззакония и террор. И с теми, кого сегодня, вполне произвольно (нет ведь никаких юридических норм, кодексов!), зачисляют в категорию врагов, власти расправляются, как сообщало агентство Ассошиэйтед Пресс в мае 1978 года, «старыми методами промывания мозгов, перевоспитания и трудовых лагерей». Все так же в устрашение населению осужденных возят на открытых грузовиках по улицам городов. Норвежский преподаватель Бресдорф, работавший в Пекинском университете, писал в газете «Дагбладет», что смертные приговоры в Китае сейчас выносятся даже чаще, чем раньше, и приводятся в исполнение немедленно. В 1977 году были казнены несколько тысяч человек.

А вот реабилитация жертв «культурной революции» проходит далеко не так успешно, как указывают в официальных отчетах. Местные руководители, на собственном опыте познавшие прихотливость и неустойчивость политики центральных властей, боятся, что через пару лет те или иные решения окажутся вновь пересмотренными, а люди, проводившие их на местах, сами попадут под удар. «Некоторые ру-

ководители,— признавалось в одной передаче радио провинции Аньхуэй,— одержимы чувством страха. Некоторые руководители, занимающиеся делами реабилитированных, проявляют эгоизм, их заботит только их собственное благо».

«Реабилитация» вообще ведется в ограниченных рамках. Причем, как и во всех других сферах сегодняшнего Китая, она носит ярко выраженный антисоветский характер. Когда местные организации в провинциях Хубэй и Ляонин восприняли указание о «реабилитации» старых кадров как движение к постепенной нормализации отношений с СССР, сообщала римская газета «Аванти», последовало резкое вмешательство органов государственной безопасности, и руководители провинциальных организаций были сняты со своих постов и лишены званий депутатов ВСНП. Во время последней сессии ВСНП мандатная комиссия сделала специальный секретный доклад на особом заседании Политбюро ЦК КПК о том, что кампания реабилитации старых кадров имеет отрицательные последствия, а именно: часть реабилитированных вновь стала повторять «старые ошибки», допушенные в первые годы КНР, когда они находились, как сказано в докладе, «под влиянием ревизионистской идеологии». В этом также проявилась антисоветская и антисоциалистическая тенденция, поскольку именно в первые годы после образования КНР активное сотрудничество с СССР было основой практики строительства социализма в стране.

Поэтому если с некоторых из известных деятелей прошлых лет официально снимают обвинения (довольно часто — посмертно), то на других они остаются, и официальных объяснений тому нет. В апреле прошлого года, например, в Пекине состоялась «торжественная церемония» посмертной реабилитации двух кинематографистов — Чжан Хай-мо и Ло Цзин-юя, замученных преследованиями в конце 60-х — начале 70-х годов. Но при этом словно сквозь зубы, глухо и нечленораздельно было упомянуто о смерти — «в результате преследований» — Цай Чу-шэна, в течение многих лет бывшего бессменным председателем Союза работников кино Китая. А где сейчас ошельмованные «культурной революцией» Тянь Хань и Ян Хань-шэн, столь много сделавшие для развития китайского искусства, в том числе и кинематографии, в 30—60-е годы? Они нигде не появляются, о них нигде не упоминают, и, значит, в силе остаются грязные ярлыки, повешенные на них ниспровергателями культуры китайского народа!

Одновременно новые власти в Китае продолжают политику преследования тех, кто, с их точки зрения, совершил преступления против сегодняшнего режима. Причем методы преследования, которыми пользуются ныне, как небо от земли, далеки от той «благородной» критики, которой на словах придерживаются новые власти. Так, бывшего министра культуры, композитора Юй Хуэй-юна, «критикой» довели до самоубийства. Если в конце 60-х годов преследовали пианиста Лю Ши-куня, одного из победителей Международного конкурса им. Чайковского, то сейчас «руководящий гнев» обрушился на Инь Чэн-чжуна, некогда тоже завоевавшего приз на этом конкурсе[6]. Если в годы «культурной революции» преследовалась певица Ван Кунь, то сейчас — певица Хао Лян, балерина Лю Цин-тан, ученые Фэн Ю-лань, Ян Юн-го (последние известны своими историческими работами и в СССР).

Словом, механизм полицейского подавления действует по-прежнему. Как было отмечено в «Правде», «поставив внутреннюю политику на службу своим гегемонистским милитаристским устремлениям, принося в жертву великодержавным целям интересы трудящихся, правящая пекинская верхушка не сможет рассчитывать на их сознательную поддержку. Вот почему китайское руководство систематически прибегает к массовым политическим чисткам и террору против собственного народа»[7].

Выдвинутое Хуа Го-фэном требование «бросить крупные силы на создание большого количества хороших фильмов», осторожное поощрение творческих поисков в кинематографе, с одной стороны, отнюдь не означает сдачи мао-

---

[6] Тогда его звали Инь Чэн-цзун; после «культурной революции» он сменил фамилию: «чжун» — означает «верный, преданный»...

[7] «Правда», 27 августа 1978 г.

истских позиций новыми руководителями Китая, а с другой — находится в прямой связи с принятой сегодня в Пекине тактикой гибкого подчинения всех, в том числе культурных и идеологических, институтов страны решению задач политической и экономической стабилизации КНР, в конечном итоге преследующей антисоветские, антисоциалистические цели. В очевидности такого вывода убеждает характер идеологических и организационных мероприятий в области кинематографии, осуществленных новым пекинским руководством в течение последних двух лет, содержание новых китайских фильмов и сценариев, запущенных в производство после октября 1976 года, некоторые перемены в прокатной практике КНР.

●

За прошедшие два с половиной года в КНР состоялось несколько всекитайских и региональных совещаний по вопросам кино, на которых были определены тематические направления китайской кинематографии, подлежащие развитию, а также названы основные перспективные цифры объема кинопроизводства. (К 30-летию КНР общий годовой объем кинопроизводства на 8 студиях предполагается довести до 52 игровых полнометражных картин[8].)

На этих совещаниях главной темой выступлений было неприятие творческой интеллигенцией основ маоистского курса, что формально, разумеется, преподносилось как критика «банды четырех», которой, в частности, инкриминировалось использование кино в «антипартийных целях». Одновременно нападкам центральной прессы подверглось примерно с десяток картин. Но печать критиковала их, как легко можно догадаться, не за содержащиеся в них иллюстрации к маоистским догмам и тем более не за отсутствие эстетических достоинств, а по частным и порою надуманным поводам, пользуясь апробированными маоистскими ярлыками и словесными штампами, которые получили распространение в ходе последней политической кампании. Например, фильм «Чуньмяо» осуждался за якобы искаженный показ «правильного» движения «босоногих врачей»...

Необходимо также особо отметить, что в действующем фонде остается много картин, выпущенных после «культурной революции» — до октября 1976 года. Так, в кинотеатрах и по пекинскому телевидению продолжают демонстрироваться полнометражные игровые фильмы («Пик зеленой сосны», «Сверкающая красная звезда» и другие) и мультипликационные ленты («Маленький боец Восьмой армии», «Маленькие дозорные Восточного моря»), в полной мере воплотившие все громогласно критикуемые сегодня «творческие принципы», якобы насаждавшиеся по инициативе «четверки»[9]. Заметим, что все эти картины получили громкое официальное одобрение в 1974—1976 годах. На фоне полного и безоговорочного осуждения «четверки» их сохранение в репертуаре выглядит поэтому вроде бы странно. На самом же деле ничего странного или нелогичного здесь нет. Как и в других сферах общественной жизни, новые пекинские руководители и в области культуры сохраняют верность «идеям Мао Цзэ-дуна», развивая их дальше. Следовательно, и в кинематографе они не могут и не хотят реально отказаться от наследия, оставленного их предшественниками, поскольку в своей принципиальной основе это — часть наследия самого Мао. Более того, уделяя кино повышенное внимание, они в известной мере ужесточают применительно к кинематографу свою догматическую и сугубо утилитаристскую политику в культурных сферах. Так, при общем отрицательном отношении к армейскому Протоколу 1966 года, давшему установки на проведение «культурной революции» в области литературы и искусства,— на практике выходит, что в кино многие рекомендации Протокола и сегодня сохраняют свою актуальность. Один из примеров тому — выпуск нового варианта фильма «Великий поход» и полное отсутствие упоминаний о версии этого фильма 1959 года: это находится в точном соответствии с указанием Протокола.

Что же касается многочисленных критических нападок на отдельные фильмы, созданные пос-

[8] Эта странная цифра — опять-таки результат бездумного следования указаниям Мао Цзэ-дуна, который некогда призывал выпускать по фильму в неделю.

[9] См.: «Народы Азии и Африки», 1978, № 6.

ле «культурной революции», и выпуска в прокат некоторых картин, подвергнутых официальному остракизму в период до октября 1976 года, то это, как легко можно понять, продиктовано не заботой о возрождении китайского киноискусства, а прежде всего конъюнктурными политическими соображениями.

Милитаристское поветрие определило основной характер процесса «реабилитации» фильмов производства прошлых лет, коснувшегося в первую очередь картин военной тематики. Проводя тезис о неизбежности войны и о необходимости усилить интенсивность военной подготовки, подчиняя этой цели все силы народа, все ресурсы страны, пекинское руководство крайне нуждается в этих фильмах. В прокате снова находится снятый в 1962 году фильм «События 1894 года» — о военном конфликте с Японией на море, вблизи южного побережья Китая в конце прошлого века. Формально осужденный в период «культурной революции», этот откровенно националистический, шовинистический фильм, оказывается, гармонично вписался в контекст нынешней агрессивной внешней политики китайского правительства. И, что особенно заслуживает внимания, стал весьма красноречивым и недвусмысленным комментарием к заключенному недавно японско-китайскому договору.

В Пекине все решительнее настаивают на территориальных притязаниях не только к северу, но и к западу и югу от государственных границ Китая. И уже не ограничиваются словесными угрозами в адрес соседних государств, а прибегают порой к прямым враждебным акциям, недвусмысленно демонстрируя свои гегемонистские, захватнические устремления. Это подтверждает и наглая великодержавно-шовинистическая политика КНР в отношении героического Вьетнама. К ней сейчас подключена и китайская кинематография: не так давно выпущен клеветнический «документальный» фильм, чье название — «Материалы о преследовании китайских эмигрантов во Вьетнаме» — говорит само за себя. В апреле прошлого года более сотни китайских рыболовных судов вторглись в территориальные воды Японии в районе острова Сэнкаку; многие из них, помимо заранее изготовленных плакатов «Дяоюйдао (китайское название Сэнкаку. — *авт.*) — китайская территория! Вторгаться запрещено!», имели на борту пулеметы. Вторжение, как и некоторые другие демарши Пекина, осуществленные тогда, имело целью втянуть Японию в китайско-японский антисоветский альянс, ускорив заключение так называемого «японо-китайского договора о мире и дружбе». Ясно, что фильмы, подобные «Событиям 1894 года», ныне реабилитируются потому, что они создают подходящий «исторический фон» для крайне агрессивных тенденций в современной внешней политике Китая.

Другой пример. Вышедший на экраны еще до смерти Мао Цзэ-дуна, но подвергнутый критике и официально одобренный только после октября 1976 года фильм «Хай-ся» всячески превозносит «исключительно высокий боевой дух» ополченцев южного побережья Китая. Ополченцы в «Хай-ся» действуют именно на южном побережье (нефтяники в уже упоминавшемся фильме «Надежда» ведут свои поиски там же), и это является отнюдь не случайным. Выбор места действия картины точно монтируется с притязаниями КНР на острова Южно-Китайского моря, в районе которых предполагаются богатые месторождения нефти, столь необходимой для укрепления военно-экономического потенциала Китая. Еще в августе 1965 года Мао Цзэ-дун заявил на заседании Политбюро ЦК КПК: «Мы обязательно должны заполучить Юго-Восточную Азию, включая Южный Вьетнам, Таиланд, Бирму, Малайзию, Сингапур... Район Юго-Восточной Азии очень богат, там очень много природных ископаемых... В дальнейшем он будет очень полезен для развития китайской промышленности». Преемники Мао не отказались от этих территориальных притязаний, и «на опубликованных в Китае «исторических» картах можно увидеть, что сфера маоистских посягательств включает советское Приамурье и Приморье, Сахалин, часть Казахстана и Средней Азии, МНР, Корею, часть афганской территории, часть Индии, Непал, Бутан, Бирму, Таиланд, Малайзию, Кампучию, Лаос, Вьетнам, почти все островные территории в Восточно-Китай-

ском и Южно-Китайском морях»[10]. Отсюда можно уяснить, насколько далеко идущие планы территориальных захватов вынашиваются сегодня в Пекине, какую серьезную угрозу миру и международной безопасности представляет внешнеполитический курс КНР, направляемый в полном соответствии с этими планами. «Реакционная группировка в правящих кругах Пекина,— заявил товарищ Ле Зуан на обеде в Кремле по случаю подписания договора о дружбе и сотрудничестве между СССР и СРВ,— всемерно сколачивает силы, создает новый союз с империализмом и фашистскими прихвостнями, союз, острие которого направлено против социалистической системы и движения за национальную независимость, на раскол и подрыв борьбы рабочего класса, на то, чтобы помешать процессу разрядки, подорвать дело мира во всем мире»[11].

Дифференцированный подход к «реабилитации» фильмов выпуска прошлых лет, как это показано выше, целиком отвечает милитаристской концепции внутриполитического курса нового пекинского руководства, его агрессивной внешней политике, задачам пропаганды, внушающей населению Китая, что в будущем ему непременно предстоит участвовать в «большой войне». В арсенал методов этой пропаганды входит и непрекращающийся прокат ряда старых фильмов, попадающих в резонанс с общим тоном пропагандистской кампании, осуществляемой маоистскими лидерами КНР по программе подготовки к войне. В числе таких картин оказалась и «Подземная война» (1965) с ее «утратой человечности и гуманности», «почти открытым текстом призывающая к войне»[12]. Этот фильм за прошедшие полтора десятилетия не критиковали ни хунвэйбины, ни официозы; он и сегодня считается во многих отношениях «образцовым», его часто и охотно посылают для демонстрации за пределы Китая; на него призывают равняться «новейший» кинематограф. И вот в одном из фильмов 1978 года, с открыто милитаристским названием «Опережая войну», «положительные» персонажи участвуют в боевом учении под лозунгом «Мы непременно должны опередить войну». В финале, преодолев происки сторонников «банды четырех», они торжественно провозглашают: «Мы непременно с м о ж е м (разрядка наша. — *авт.*) опередить войну» Как это согласуется с тезисом, постоянно акцентируемым средствами массовой агитации КНР!

Кстати, идея лидерства армии в государственной жизни является, видимо, одной из причин восхваления фильма «Начинание». Ведь Хуа Чэн — представитель армии — ничем не уступает Чжоу Тин-шаню в «положительности», во всем его поддерживает и направляет своими советами. Герой такого типа не мог не понравиться новым китайским руководителям, осуществляющим мероприятия по усилению государственной машины; в рамках этих мероприятий, как известно, все более расширяется влияние военных на все сферы экономической и социальной жизни Китая.

Необходимо в этой связи отметить и еще один важный момент, не в последней степени способствовавший развертыванию широкой пропагандистской кампании вокруг фильма «Начинание»: необходимость разработки отечественных нефтепромыслов мотивируется в картине военными задачами, прежде всего, в плане борьбы с СССР. «Начинание»— далеко не единственный из новых китайских фильмов, в которых этот мотив звучит совершенно отчетливо. Так, в «Надежде» (сценарий напечатан в журнале «Жэньминь дяньин» в 1977 году, фильм вышел на экраны в мае 1978 года), как и в «Начинании», действие происходит на нефтепромыслах, причем подчеркивается, что нефть — это, в первую очередь, горючее для танков. Другой сценарий —«Вклад», опубликованный в прошлом году и сейчас находящийся в производстве, представляет собой развернутую иллюстрацию к известному высказыванию Мао, который еще много лет назад признался, что «от всей души» хотел бы «иметь атомную бомбу». ...Время действия — 1953 год. Отряд геологов, руководимый профессором Чжу Гуан-ханем, движется через пустыню Гоби к месту предполагаемых залежей некое-

---

[10] «Правда», 13 июня 1978 г.
[11] «Правда», 4 ноября 1978 г.
[12] См.: А. Ж е л о х о в ц е в. «Культурная революция» с близкого расстояния. М., Политиздат, 1973, стр. 31, 41.

го ископаемого, необходимого для производства атомной бомбы. Иностранная агентура пытается сорвать экспедицию, но бдительный комиссар Ци Го-дун обезвреживает врагов. В финале победное попискивание счетчика Гейгера, зарегистрировавшего повышенную радиоактивность в месте поиска, возвещает успех геологов. Настроения шовинистического национализма, столь сильно проявляющиеся сегодня в китайском искусстве, в сценарии «Вклад» ощутимы особенно отчетливо. Здесь китайское всюду противопоставляется «иностранному», а «смелые научные теории» профессора Чжу Гуан-ханя разбивают «антикитайские» доводы «иностранных ученых». В целом же идейно-тематическая ориентация «Вклада» весьма показательна для атмосферы милитаристского угара, усиленно нагнетаемой в стране маоистами. На сегодня, к примеру сказать, Китай — единственная страна, в которой на страницах центральных органов печати публикуются стихи весьма высокопоставленных авторов, прославляющие нейтронную бомбу. И кто может поручиться, что вскоре на экранах КНР не появится кинопанегирик нейтронному оружию!..

●

Кино КНР во всем слепо следует политическому курсу Пекина. После октября 1976 года кинематограф тоже был включен в кампанию осуждения «банды четырех». Опубликованный полтора года назад сценарий «Необычные дни» повествует о событиях первой половины октября 1976 года (период ареста «четверки» и начала борьбы с политическими противниками Хуа Го-фэна и его окружения) в некоей южной провинции, где сторонники «банды четырех» готовят переворот, ожидая сигнала к выступлению от своего «главы» в Пекине. Сюжетные ходы сценария столь же примитивны, как и средства обрисовки характера персонажей. «Положительные» герои плакатно-графичны и абсолютно непогрешимы; сторонники «четверки» изображены в исключительно мрачных тонах и тоже схематичны. Это настоящие выродки, демоны зла, хладнокровно готовящие мятеж, обуреваемые патологической жаждой власти, авантюристы, не останавливающиеся ни перед какими средствами. Последствия необузданных действий таких выродков катастрофичны, внушает сценарий, от эпизода к эпизоду нагнетая эту мысль. Но на их пути стоят верные последователи «председателя Мао», который «при жизни все упорядочил» и «лично выбрал товарища Хуа Го-фэна своим преемником». Провокации, шантаж, клевета — вот приемы приверженцев «банды четырех». Мудрость, прозорливость, бескорыстие отличают сторонников Хуа Го-фэна. Иными словами, борьба фракций, стоявших на принципиально общей платформе, за власть, за «наследство» Мао преподносится как столкновение якобы идеологически полярных сил: с одной стороны — верные последователи Мао, с другой — недалекие и безответственные политиканы, нарушившие верность «идеям» «великого кормчего».

Определенная противоречивость внутриполитической ситуации в Китае на самом высшем уровне обусловливает зигзаги пекинской пропаганды, получающие свое частичное отражение и в кинематографе, в выступлениях печати по вопросам кино. В середине позапрошлого года центральная пресса подвергла критике игровой фильм «Величественный праздник», приравняв его по степени «реакционности» к фильму «Отпор», которому прямо вменяется в вину выражение политической платформы «четверки», а также — сценарий «На все времена», по оценке печати, «провоцировавший» конфликт поколений. Все это — произведения, официально одобренные и подготавливавшиеся к прокату до октября 1976 года. Вместе с тем под «реабилитацию» подпадают «Боевая песнь Дацина», якобы «удушавшаяся» «бандой четырех», и «Лэй Фэн», фильм, который активисты «культурной революции» критиковали в относительно умеренных выражениях. Да и вообще основной поток «реабилитированных» лент составляют на сегодняшний день картины, никогда особо резкой критике не подвергавшиеся. Фильмы же, бывшие ранее мишенью для самых оголтелых нападок («Пожар разгорается», «Яростный прибой», «Юг на севере», «Февраль, ранняя весна» и некоторые другие), не реабилитированы и, по ряду признаков, могут не вернуться на экран вообще. Ведь многие из них

по-прежнему упоминаются с ярлыками типа «реакционный».

В то же время в новых сценариях и фильмах именно «культурная революция» и есть тот оселок, на котором испытывают персонажей на верность маоизму. Если отрицательные, как, например, «специальный посланник ЦК» в фильме «Опережая войну», «спекулируют», делают карьеру на «культурной революции», то положительные рассматривают ее как метод «закалки», «хорошего воспитания». Главный персонаж «Надежды» — бывшая хунвэйбинка — в трудный для себя час воодушевляется воспоминаниями о 18 августа 1966 года, когда председатель Мао благословил народившуюся организацию хунвэйбинов. Другое действующее лицо «Надежды», военком Сяо, восхищенный «боевым духом» молодежи, восклицает: «В вас я вижу плоды культурной революции!»

В общем кинематограф КНР целиком настроен на поддержку официально высказываемых в нынешнем Китае одобрительных оценок «культурной революции» как метода «перевоспитания». Режиссер Чжан Цзюнь-сян, занимающий сегодня руководящий пост в Управлении кинематографии Министерства культуры КНР, в недавней статье утверждал даже, что только «культурная революция» помогла понять, как нужно добиваться преодоления «ревизионистских ошибок» прошлых лет, и предложил «серьезно отнестись к исследовательской работе в киноискусстве»... с учетом опыта «культурной революции» (которая, как известно, ставила кулак выше слова).

Практика «культурной революции» неотрывна от маоистской идеи «классовой» борьбы, якобы не только не прекращающейся, но обостряющейся в течение всего периода строительства социализма.

Эта «идея» — одна из стержневых в «теоретическом наследии» Мао — не имеет ничего общего с марксистским пониманием борьбы антагонистических классов. Дело в том, что само понятие «класса» в маоистской трактовке является фактически не столько политико-экономической категорией, сколько конъюнктурной, чисто ситуационной. Это исключительно удобная теория, которая позволяет в условиях непрерывной фракционной борьбы в КПК и борьбы за власть в маоистском Китае устранять соперников якобы в ходе «классовой» борьбы. Из нее, в частности, выводился (в принципе и сейчас не потерявший своей актуальности) ярлык «каппутист», который легко можно было навесить на бывшего соратника, якобы пошедшего «по капиталистическому пути». А далее бороться с ним уже как с «классовым» врагом. Кино КНР воплощает маоистскую теорию классовой борьбы в бесконечных конфликтах персонажей, которые могут принадлежать и к одному классу и к одной партии, но придерживаться противоположных воззрений, причем нередко — по вопросам чисто второстепенным, практическим, деловым или попросту конъюнктурным.

По такому трафарету строится столкновение Чжоу Тин-шаня с «перерожденцем» Фэн Чао в «Начинании»; аналогичная схема использована в «Речной стремнине» и в фильме «О, родина-мать!».

Кстати, кино тут невольно разоблачает очередную позу нового руководства КНР, на словах осудившего искусство прошлого десятилетия за то, что «положительность» и «отрицательность» персонажей определялись исключительно их социальными корнями. А что сегодня? У «злодеев» из «Необычных дней» — демонстративно выпирающие буржуазные замашки, «отрицательный» Гун Лянь-цай в «Надежде» — племянник бывшего помещичьего холуя, который носил одежду с барского плеча, что специально показано в прологе. Заметим — европейскую одежду (а Фэн Чао — о, ужас! — любит кофе и читает по-русски). Беспринципной маоистской теорией «классовой» борьбы нередко оправдываются и крайне националистические позиции политических авантюристов, цинично жонглирующих терминами из словаря марксизма, вкладывая в них, по своему усмотрению, любое удобное в данный момент содержание. Не важно, что у этого содержания не будет никаких точек соприкосновения с научным коммунизмом... Ведь от марксистско-ленинского учения маоисты отошли давным-давно.

Возглавляемое Хуа Го-фэном руководство не только не отказалось от экстремистских установок маоизма, его основных догм и постулатов, его отчетливо выраженной антисоциалистической и антисоветской направленности, но и предпринимает попытки внести некоторые коррективы в учение Мао — с целью «теоретически» оправдать свою политику великоханьского шовинизма, ныне проводимую КНР в крайних и наиболее откровенных формах. С этой целью в апреле 1977 года осуществлено издание 5-го тома «Избранных произведений Мао Цзэ-дуна», тираж которого со временем должен быть доведен до 200 миллионов экземпляров. Материалы, включенные в 5-й том, прошли весьма тенденциозную «редактуру». Сюда, естественно, не вошли публиковавшиеся ранее выступления Мао, в которых тот упоминал о дружбе и сотрудничестве с Советским Союзом и другими странами социализма. Но это не единственные «купюры», сделанные при составлении тома. Широко известно, что в 1949 году Мао Цзэ-дун признал факт аннулирования Советской Россией неравноправных договоров, заключенных царским правительством с Китаем. Пятнадцать лет спустя, когда КНР и ее руководители окончательно перешли на позиции ярого антисоветизма, «великий кормчий», ссылаясь на те же самые аннулированные договоры, сформулировал ничем не обоснованные территориальные притязания к СССР. Но выступления 1949 года в 5-м томе нет: наследники Мао решили взять на вооружение лишь самое реакционное и агрессивное из того, что составило его «теоретическое наследие», беззастенчиво извращая историю ради достижения своих преступных целей.

Антисоветизм лежит в основе всей политики КНР. С трибуны специальной сессии Генеральной Ассамблеи ООН по разоружению министр иностранных дел КНР Хуан Хуа официально заявил о необходимости «отпора советской экспансии». Миф об агрессивности Советского Союза — у которого, как известно, нет никаких территориальных притязаний в отношении КНР — настойчиво внедряется в сознание китайских граждан маоистской пропагандой, ввергнувшей в эту кампанию и кинематограф. Один из первых фильмов, выпущенных в Китае после октября 1976 года, поставлен по антисоветскому роману «Поход». В связи с выходом картины на экран в начале 1977 года «Жэньминь жибао» опубликовала рецензию под характерным заголовком: «Новое поколение, сражающееся на переднем крае борьбы с ревизионизмом». Подстать ему и общий тон статьи, рассчитанный на разжигание антисоветских настроений среди китайских читателей; есть там такие строки: «На том берегу (речь идет о пограничных областях Маньчжурии. — *авт.*) — алчный социал-империализм Советского Союза, наращивающий войска, занимающийся провокациями, засылающий агентов для диверсий».

Задаче идеологической обработки населения в духе антисоветизма должен, по мысли его создателей, послужить и фильм «След медведя», законченный производством в конце позапрошлого года и в январе — феврале 1978 года пять (!) раз демонстрировавшийся по пекинскому телевидению. Другой ленты, которая передавалась бы телевидением так часто за столь короткий промежуток времени, пожалуй, и не назовешь. Что же это за картина? Фигурирующее в названии слово «медведь» с 60-х годов утвердилось в лексиконе пекинской пропаганды как синоним изобретенного маоистами понятия «советский ревизионизм». (В то время уже замышлялся «художественный» фильм, в ясно читаемом аллегорическом сюжете которого герой-пролетарий «угнетался» не только «тигром с Запада», но и «медведем с Востока».) Поэтому зритель еще до начала просмотра «Следа медведя» настраивается на волну недоброжелательного отношения к СССР. Действуют в этом фильме агенты некой «враждебной державы», ни разу не названной. Но агенты носят фамилии — Сердюк, Петров, разъезжают по Пекину в автомобиле «Волга». Таким образом, чья эта «агентура», ни у кого из зрителей не остается и тени сомнения.

Из явно антисоветских побуждений маоисты идут и на прямую фальсификацию истории, что показательно для фильмов на «исторический» сюжет, которые снимаются в Китае в последние годы. Так, в позапрошлом году началась

работа над игровой картиной «Аолэй Илань», действие которой относится к середине XVII века, то есть ко времени амурских походов Пояркова и Хабарова. Сценарий написал Е Нань, один из авторов фильма «События 1894 года», упоминавшегося нами ранее; журнал «Жэньминь дяньин» опубликовал это произведение сразу же после сессии ВСНП, подтвердившей выдвинутый на XI съезде гегемонистский, антисоветский курс Пекина и полностью поддержавшей его дальнейшее ужесточение.

Цель этого псевдоисторического опуса — найти в далеком прошлом доказательства «извечной агрессивности России», «исторически» обосновать сегодняшние территориальные притязания Китая на земли советского Приамурья. Позиция автора «Аолэй Илань» в принципе — явление того же порядка, что и все с большей отчетливостью обнаруживающее себя сегодня стремление маоистского Китая блокироваться с самыми реакционными силами на планете, искать союза — включая и военное сотрудничество — с неоколониалистами и мировым империализмом, некогда осуществлявшим в Китае широкие колониальные захваты и до сих пор удерживающим под своим контролем часть китайской территории. (Ведь ухитрился же сценарист «забыть», что Цинская империя, державшая Китай в кандалах почти три столетия, была, как в 50-е годы справедливо отмечали и историки КНР, «тюрьмой народов».) Конечно, все это делается во имя антисоветских, гегемонистских, антинародных, экспансионистских целей. Финал «Аолэй Илань» («подъем разноплеменной армии сопротивления России»), особенно цинично игнорирующий историческую правду, впрямую перекликается с раздающимися сейчас из Пекина призывами к созданию «единого фронта» с участием империалистических держав против социалистического содружества и в первую очередь против Советского Союза.

Подведем итоги. Из сказанного ясно, что фильмам открытой антисоветской, антисоциалистической и милитаристской направленности сейчас отводится в КНР роль ударной силы, что кино последовательно и открыто включается в систему маоистской пропаганды. В этом новое руководство стало прямым преемником тенденций, основывающихся на генеральной антисоветской и антисоциалистической направленности установок председателя Мао.

Маоизм лежит в самой основе «новых» воззрений на проблемы литературы и искусства нынешних китайских руководителей. Декларируемые ими «новые» «эстетические» принципы на деле по-прежнему базируются на яньаньских выступлениях Мао Цзэ-дуна (1942 г.). Отдельные закономерности развития искусства, определенные в тот период применительно к особым условиям вооруженной борьбы, механистически переносятся, как и при жизни Мао, на сегодняшнюю действительность. Главным «творческим методом» продолжает оставаться принцип «сочетания революционного реализма с революционным романтизмом», выдвинутый Мао на рубеже 60-х годов и противопоставленный социалистическому реализму как «более революционный». А ведь этот принцип ориентирует художественное творчество на отход от реальности, на ее лакировку с помощью «концентрации и фильтрации», и его воплощение ведет к забвению реалистических традиций гуманистического искусства [13], что и происходит в кинематографе КНР в настоящее время.

Проводя — в крайне ужесточенных формах — маоистский курс на активизацию борьбы против мирового социализма, на раскол международного коммунистического движения, на предательство интересов народов, ведущих национально-освободительную борьбу, новое китайское руководство революционной фразеологией прикрывает свои антиреволюционные, антикоммунистические позиции; в своих великодержавно-гегемонистских устремлениях, агрессивных планах, представляющих реальную угрозу всему человечеству, оно блокируется с самыми реакционными силами, открыто выступает против дела мира и социализма. И, как свидетельствуют неопровержимые факты, кинематограф КНР ныне полностью подчинен этим преступным целям авантюристического, антинародного курса, проводимого официально Пекином.

---

[13] Об этом см.: Е. Сурков. Маоизм и искусство социалистического реализма — в книге автора «Амплитуда спора». М., «Искусство», 1968.

Сергей Юткевич

«Синематограф» Робера Брессона

...Его тело нашли рано утром на кладбище Пер-Лашез возле могилы Мориса Тореза. Рядом валялся револьвер. Самоубийство? Но почему же пуля прошла через затылок? Значит, убийство? Но кому мог мешать недоучившийся студент Шарль, незлобивый фланер с бульвара Сен-Мишель, по отзывам, одаренный математик... Ограбление? Но у него не было ни сантима за душой, хотя он числился выходцем из зажиточной семьи. Любовная драма? Но две очаровательные девушки, Альберта и Эдвиж, были готовы для него на все. К тому же он был красив, как ангел, сошедший на землю.

Так кто же виноват в его трагической смерти? И не только в ней, но и в сотнях других происшествий и катастроф, обрушивающихся ежедневно на грешную планету?

«Вероятно, дьявол», — пробурчал в автобусе растерянный обыватель, скомкав утреннюю газету. Другого, более разумного объяснения он не смог найти — и вот, как бы подслушав его реплику, режиссер Робер Брессон иронически вынес ее в заголовок своего последнего фильма — о жизни и загадочной смерти парижского студента.

Впрочем, Брессон издавна прославился как мастер задавать загадки; это самый необычный из французских кинорежиссеров. Его творчество пытаются уже много лет разгадать авторы многочисленных книг и статей.

«За первые пятнадцать лет своей деятельности в кино Робер Брессон поставил три фильма. Уже после первого стало ясно, что его автор — один из самых значительных французских режиссеров. Последующие фильмы подтвердили это впечатление и сделали Брессона в своем роде уникальным «экземпляром» в мире кинематографии» [1].

[1] Пьер Лепроон. Современные французские режиссеры. М., «Иностранная литература», 1960, стр. 559.

Так писал Пьер Лепроон еще в 1957 году, затем, с легкой руки Жоржа Садуля, для определения философии и стиля Брессона стал разменной критической монетой теологический термин «янсенист».

Так попутно возникла еще одна загадка: почему религиозная ересь, получившая распространение в XVII—XVIII веках в Западной Европе (ее представителей король Людовик XIV считал своими личными смертельными врагами), стала сопрягаться с художественными устремлениями современного французского режиссера?

Заглянем в философскую энциклопедию: «Янсенизм — религиозное течение во французском и нидерландском католицизме, воспринявшее некоторые типологические черты протестантизма. Янсенизм является частью той волны самоуглубления, которая представляла собой попытку возродить безусловность истинно христианского отношения к миру перед лицом той всеобщей двусмысленности, которую принес с собой кризис средневекового христианства.

Толчком к возникновению янсенизма послужила посмертная публикация труда голландского теолога Корнеля Янсения (1585—1683)... Репрессии против янсенистов и проявленная ими готовность к мученичеству перед лицом королевского деспотизма и иезуитской церковной политики, а также этическая бескомпромиссность янсенизма сделали его неотразимо привлекательным для таких нравственно чутких людей, как Паскаль, Арно... К янсенизму тяготел драматург Ж. Расин. Религиозная элита, которую выращивал янсенизм, дала тип интеллектуально развитого человека с высоким чувством моральной ответственности, но в то же время с фанатической сектантской узостью» [2].

Эта справка, естественно, ничего не раскрывающая в стилистике художника, в то же время в чем-то приближает нас к осознанию «феномена Брессона» в моральном аспекте. Действительно, трудно найти во всем мировом ки-

[2] Философская энциклопедия, т. 5. М., 1970, стр. 615.

ноискусстве другой пример такой стойкой духовной бескомпромиссности перед лицом «всеобщей двусмысленности», которая стала главенствующей в умонастроениях в период, последовавший после освобождения Франции от фашистской оккупации.

Политическая пестрота движения Сопротивления, возглавленного коммунистами, боровшимися в союзе с голлистами, руководимыми из Англии, открытые и маскирующиеся коллаборационисты, запоздалые, но пылкие «националисты» и безымянные герои, патриотически настроенное, но «молчаливое большинство» — все это, конечно же, не могло не отразиться на климате послевоенного искусства Франции.

Хотя немецкому фашизму не удалось полностью задушить французское кино и его отдельные мастера еще в годы оккупации создали несколько выдающихся фильмов, которые как бы аккумулировали в себе интеллектуальный и политический протест против оккупантов, совершенно очевидно, что пути для подлинного возрождения национального кинопроизводства во Франции открылись лишь после освобождения.

Однако соглашение с Америкой, вошедшее в историю под названием «Блюм-Бирнс», а также, в более широких масштабах, «план Маршалла» повергли страну в «дружескую», но не менее опасную идеологическую и экономическую оккупацию — экраны захлестнул шквал голливудских изделий всех жанров и всех категорий.

«Машинное производство так американизирует нас, прогресс в такой степени атрофирует у нас всякую духовность, что никакая кровавая, святотатственная, противоестественная утопия не может даже сравниться с результатами этих американизаций и прогресса... Все, что будет похоже на добродетель, что не будет поклонением Плутусу, станет рассматриваться как безмерная глупость» [3].

Эти строки были написаны в 50-х годах прошлого века Шарлем Бодлером в знаменитой статье «Конец мира близок», но как современно они звучат сегодня! Так же, как и те мысли, которые сформулировал Сен-Бёв, анализируя в своем эссе «Несколько истин о положении в литературе»:

«Позерство в сочетании с корыстолюбием, с меркантилизмом в литературе, со стремлением повыгоднее использовать дурные наклонности публики вызвало к жизни — если говорить о произведениях, созданных воображением, — какую-то рафинированную безнравственность и развращенность, это характерное явление, ставшее для нас уже чем-то привычным, — отвратительная гниющая язва, с каждым днем все разрастающаяся» [4].

Увы, гневные высказывания, казалось, безнадежно устаревшие по датам, уверенно можно соотнести с состоянием послевоенного кино Франции. «Поэтический реализм» 30-х годов Превера — Карне рухнул после кульминации, достигнутой в «Детях райка». Жан Ренуар и Рене Клер так и не смогли достичь прежней силы после возвращения из эмиграции. Пожалуй, лишь «Битва на рельсах» Рене Клемана была отблеском неореализма, расцветшего на соседнем Апеннинском полуострове. Во Франции же царили изысканные притчи Жана Кокто («Красавица и зверь», «Орфей»), а «опасные связи» вождя экзистенциализма Сартра и эстета Андре Жида с расчетливым ремесленником Делануа («Игра сделана» и «Пасторальная симфония») привели к тому, что не эти неудачливые родители, а «Бог создал женщину» и Брижитт Бардо, с повивальной помощью Роже Вадима, прочно и надолго воцарились на экранном троне.

Вот тогда-то и появился неистовый Савонарола, моралист и проповедник, исступленный пророк нового искусства, отрицавший даже его название — он полемически заменил слово кино старомодным термином «синематограф». Это название впервые употребил в феврале 1892 года инженер Леон Були в письме к братьям Люмьер, и теперь Робер Брессон озаглавил свою книгу о кино — «Записки о синематографе». Она вышла в 1975 году, а сам ху-

---

[3] Шарль Бодлер. Цветы зла. М., «Наука», 1970.

[4] Шарль Сен-Бёв. Литературные портреты. М., «Художественная литература», 1970, стр. 283—285.

дожник к тому времени удостоился нескольких монографий, где авторы рассматривали его как классика мирового кино [5].

Не берусь соперничать с французскими критиками: в мою задачу вовсе не входит описать и оценить все двенадцать [6] фильмов, снятых Брессоном за тридцать пять лет работы. Тем не менее мое обращение к Брессону не случайно.

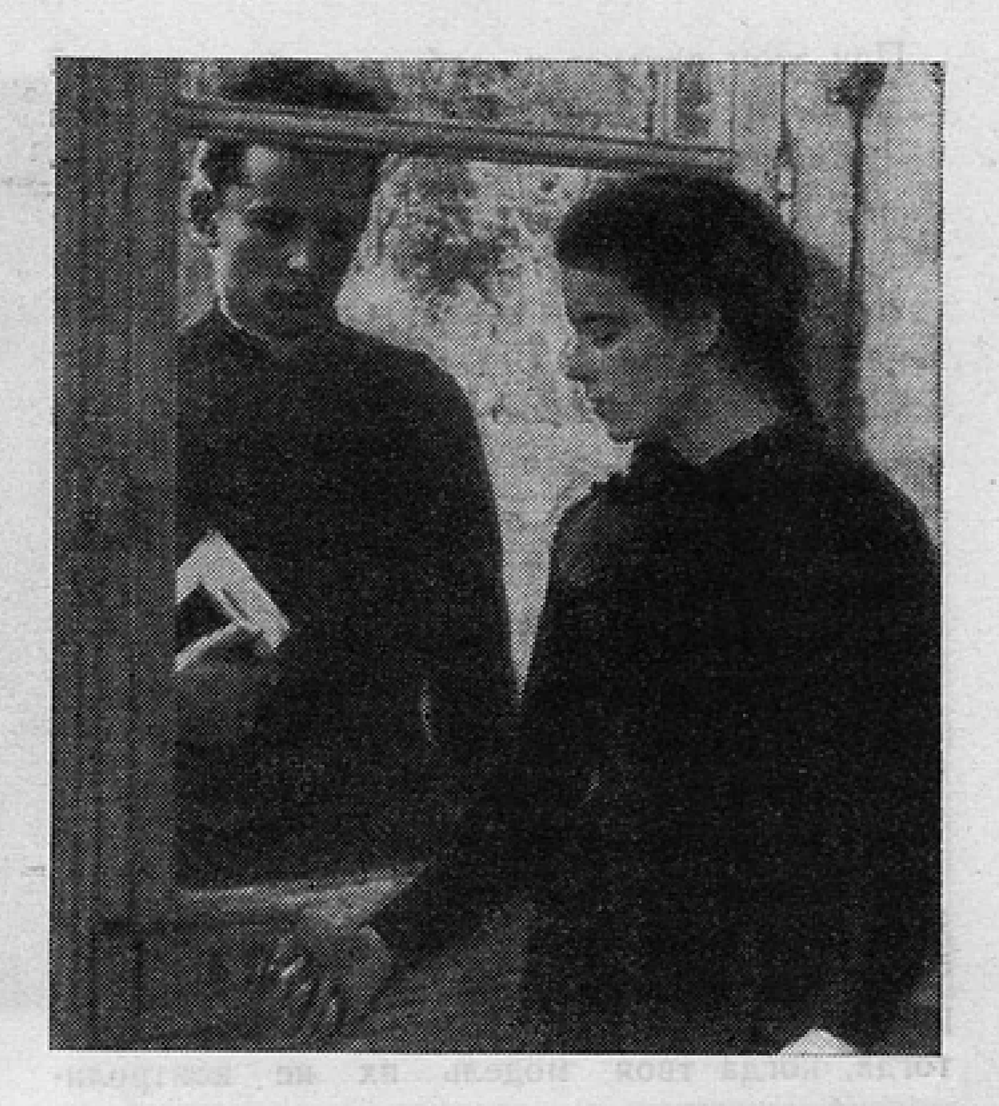
Как это иногда бывает, одним из поводов для написания этой статьи оказалась и причина чисто личного порядка. Однажды Жорж Садуль на мой вопрос, почему во Франции до сих пор не переведены труды Эйзенштейна и Пудовкина, ответил полусерьезно, полушутливо: во Франции интересуются историей кино, любят читать мемуары и терпеть не могут теорию.

Он оказался прав: на французском языке я смог насчитать несколько увесистых томов истории кино и весьма ограниченное количество серьезных теоретических книг, написанных самими кинематографистами; здесь можно назвать лишь прославленную «Фотогению» Луи Деллюка, ранние книги Жана Эпштейна, Рене Клера, а в последние годы — «Годар о Годаре» (не считая сборников интервью и статей, посвященных, главным образом, иностранным режиссерам — Альфреду Хичкоку, Джону Форду, Орсону Уэллсу).

Поэтому книга Брессона, являющаяся как бы итогом его теории и практики, книга полемическая, увлекательная и поэтическая, стала для меня подлинным открытием.

Между тем Брессон принадлежит к числу режиссеров, у нас мало известных, во всяком случае по сравнению с такими хорошо знакомыми нам мастерами, как Ренуар, Карне или Ален Рене; значение его как личности и художника, по моему глубокому убеждению, пока еще не оценено.

В «Записках о синематографе» Брессон пишет: «Кино, радио, телевидение — это школа невнимания. В ней видишь не видя, слушаешь не слыша» [7]. Поэтому для настоящего художника публика, по мнению Брессона, «это не читатель книг, не зритель театра, не посетитель выставок или концертов — ты не должен стараться удовлетворить ни литературные, ни театральные, ни живописные, ни музыкальные вкусы» [8].



«Дневник сельского священника»

Развивая свою теорию, Брессон восстал не только против «системы «звезд», но и вообще против игры актеров. В первых же своих лентах он стал снимать только «модели» — случайных людей с улицы, непрофессионалов, совпадая в этом с ранними теориями «натурщика» Кулешова и «типажной» практикой Эйзенштейна, хотя имел о них весьма слабое понятие, поскольку опыт советского кино к тому времени был почти совсем не известен во Франции.

---

[5] René Briot. Robert Bresson. Paris. 1957. Jean Sémolué. Bresson. Ed. Universitaires. 1959. Michel Estève. Robert Bresson. Ed. Seghers. 1962.

[6] Точнее, Брессон снял тринадцать фильмов, но первый, среднеметражный, с участием клоуна Бэби (1934) он сам просил даже не упоминать в фильмографии.

[7] Robert Bresson. Notes sur le cinématographe Ed. Gallimard. 1975, p. 113.

[8] Ibid., p. 104—105.

При этом следует не забывать существенной разницы между взглядами советских мастеров и «моделями» Брессона. «Натурщик» в понимании Кулешова — это не просто «сырой» материал, а, напротив, человек, специально натренированный для целесообразного и естественного поведения перед кинокамерой, а в эйзенштейновской семиотике «типаж» выполнял функции прежде всего не эстетического, а точно найденного «социально-действенного» Знака.

Брессон писал, адресуясь к воображаемому соратнику — «синематографисту»:

«Выбирай хорошо свои модели, чтобы они привели тебя туда, куда ты хочешь идти... Модели — их способ быть персонажами твоего фильма состоит в том, чтобы оставаться самими собой, такими, какие они есть (даже в противоречии с тем, какими ты их воображал). Правдивые интонации появляются тогда, когда твоя модель их не контролирует» [9].

«Твоя камера следит за лицами, на которых не появляется никакой мимической игры (сознательной или случайной). Фильм синематографический делает видимым внутреннее движение» [10].

Как мы увидим далее, отнюдь не только отрицание привычной практики лежало в основе «синематографа» Брессона. Провозгласив: «Ты не режиссер, не кинематографист, забудь, что ты делаешь фильм» [11], он сам все же снимал кинокартины, честолюбиво утверждая: «Синематограф — это новый способ писать, а значит, ощущать» [12]. Значит, надо стремиться к тому, чтобы «сделать видимым то, что без тебя, может быть, никогда не увидели бы». А для этого существует только одно средство: добиваться «выразительности путем сжатости. Вложить в один кадр столько, сколько понадобилось бы литературе на десятки страниц» [3].

[9] Ibid., p. 87.
[10] Ibid., p. 84–85.
[11] Ibid., p. 41.
[12] Ibid., p. 37.
[14] Ibid., p. 83, 98.

Столь максималистская система требований, резко отличающаяся от стандартов не только французского, но и мирового кино той эпохи, требовала практических доказательств. Они не замедлили последовать, хотя поначалу, правда, и не в столь «чистой» форме, к которой взывали теоретические постулаты Робера Брессона.

Первый полнометражный фильм Брессона «Ангелы греха» (1943), сделанный уверенной рукой, в смятенной и потрясенной Франции, прозвучал неожиданно, как вызывающая проповедь аскета, сознательно укрывшегося от мирской суеты за монастырской стеной, причем укрывшегося не в метафорическом, а в прямом смысле: действие фильма происходило в женской обители и повествовало о моральной борьбе за чистоту помыслов и поступков послушниц.

На выбор такого материала, возможно, повлиял рассказ нового друга Брессона, священника-доминиканца Брюкберже (литературно обработанный изысканным стилистом Жаном Жироду) о Вифанских сестрах, монашеском ордене. Рассказ, по-видимому, отвечал не столько религиозным воззрениям художника, сколько тем поискам нравственного идеала, которые сразу же стали основным содержанием его творчества.

Польский историк кино Ежи Теплиц так излагал сюжет фильма: «Героиней драмы была монахиня Анн-Мари, девушка из богатой семьи, которая с безграничным энтузиазмом и верой в собственные силы намеревается посвятить себя спасению «потерянных душ»... Борьба идет за душу Терезы, воровки и убийцы... И Анн-Мари ставит на карту все, включая и собственную жизнь, чтобы спасти Терезу, убедить ее отбыть наказание за совершенное убийство. Изгнанная за непослушание из монастыря, она не сдается. В последнюю минуту, уже на смертном одре, Анн-Мари завоевывает доверие Терезы и умирает в убеждении, что усилия ее были не напрасны... Брессона интересовала в сценарии проблема моральной стойкости человека, проблема абсолютного, бескомпромиссного самопожертвования во имя другого существа... «Ангелы греха» отнюдь не

«Дневник сельского священника»



был фильмом совершенным, но достоинства его намного превышали недостатки. Как справедливо писал Рене Брио: «Брессон снимал не зрелище, а трагедию духа, проявив себя одним из немногочисленных кинематографистов, для которых фильм является способом выразить себя».

Сегодня мы сказали бы, что Робер Брессон 1943 года был первым представителем авторского кино»[14].

В этом фильме, так же как и в последующих, Брессон никогда не выступал в роли «учителя жизни» и сознательно избегал прямых выражений своих религиозных или политических симпатий. Он упрямо сохранял анахронический облик какого-то добровольного отшельника, исступленного проповедника веры в единственный вид искусства — «синематограф», которому приписывал «магические свойства», далеко выходящие за пределы привычного зрелища.

Брессон декларировал: «С естественными существами и вещами, очищенными от всякого искусства, и в частности драматического, ты можешь достичь настоящего искусства»[15].

Киноаппарату он приписывал поэтому особые свойства, утверждая: «То, что не может уловить человеческий глаз, зафиксировать — ни карандаш, ни кисть или перо, твоя камера ловит, не разбирая, со скрупулезным безразличием машины»[16]. Но как раз это безразличие и позволяет ей выполнить ту главную задачу, которую ставит перед своим «синематографом» Брессон:

«Надо найти автоматизм реальной жизни... Важно то, как ты приближаешься к твоим моделям, извлекая из них все непознанное и свежее»[17].

Если первый фильм Брессона и не принес зрителю ощущение этих простых радостей по причине нарочитой камерности сюжета и слишком уже специфической атмосферы, в нем все же отчетливо проявились особенности стиля художника, определившие убедительность и своеобразие последующих его работ. Отличительными чертами «почерка» Брессона уже в

---

[14] Ежи Теплиц. История киноискусства, т. 5. М., «Прогресс», 1977, стр. 72—73.

[15] Robert Bresson. Notes sur le cinèmatographe, p. 74.

[16] Ibid., pp. 33, 34.

[17] Ibid., pp. 70, 73.

«Ангелах греха» становятся принципы, которым он с удивительной последовательностью остается верен на протяжении всей жизни в искусстве.

Одним из символов его веры становится активное неприятие того, что так ценится в Париже, в этом всеми признанном законодателе мировой моды (самое это слово — мода — вызывает особую ненависть Брессона). Он, в частности, писал:

«Сюжет, техника, игра актера следуют моде. В результате возникают стереотипы, обновляющиеся каждые два-три года» [18].

Или в другом месте:

«...Чтобы следовать моде, Икс наполняет свои фильмы всем понемногу, как живописец, пользующийся слишком многими красками», между тем в живописи, как и в музыке, «когда достаточно одной скрипки, не надо вводить две» [19].

Поэтому Брессон в сценарной конструкции всех своих фильмов никогда не изменяет линеарному изложению сюжета, не прибегает к приемам вольного обращения со временем или пространством. В этом отношении он вызывающе становится в оппозицию к драматургическим открытиям Орсона Уэллса, поразившим воображение французов в «Гражданине Кейне», и Ноэля Коурда в фильме «Тот, которому мы служим», то есть к тем самым тенденциям, которые позднее нашли свое классическое завершение в таких произведениях, как «Земляничная поляна» Бергмана и «8½» Феллини.

Последовательно развивая свои взгляды, Брессон объявил войну также всему накопленному богатству изобразительной культуры кадра: «никаких эффектных съемок, никаких красивых изображений, только необходимое фотоизображение» [20].

Этому требованию Брессон остался верен и позже, когда у него появились единомышленники в лице режиссеров и операторов «новой волны», также отвергших «красивую» фотографию во имя «свободной камеры», съемок с рук, подражания документальности и телевидению, смены «закрытой» композиции на «открытую». Но эти методы не соблазнили Брессона. Он остался на своих, раз избранных позициях: неподвижная, спокойная камера, никаких «зуммов», ракурсов, двойных экспозиций. «...Часто менять объектив, — писал Брессон, — это то же, что ежеминутно менять очки» [21].

Поэтому уже в «Ангелах греха», а затем и в следующем фильме «Дамы Булонского леса» поражает доведенная до крайности, аскетическая строгость композиции кадра в сочетании с безупречным вкусом в использовании черно-белой гаммы изображения.

Наряду с этим особое внимание Брессон придает звуку. Его основная заповедь гласит:

«Когда звук может заменить изображение, убери изображение или нейтрализуй его. Ухо адресуется к внутреннему, глаз к внешнему» [22]. И далее, еще более категорично: «Глаз в основном поверхностен, слух глубок и внимателен. Свисток локомотива дает нам ощущение всего вокзала» [23].

Все эти ригористические самоограничения, ставшие достоинством стиля режиссера, частично обернулись против него во втором фильме «Дамы Булонского леса». Сюжет для него Брессон почерпнул из романа Дидро «Жак-фаталист», а диалоги ему написал Жан Кокто. И хотя действие в фильме из XVIII века перенесено в наши дни, драма женщины, мстящей неверному любовнику, оказалась не только бесконечно далекой, но в чем-то даже бестактной по отношению к настроенности французского зрителя, только что перенесшего подлинную трагедию своей страны. В этом фильме Брессон отступил и от своих принципов: вместо безвестной «модели» главную роль на этот раз играла у него превосходная испанская актриса Мария Казарес. Впрочем, в главном он остался верен позици-

---

[18] Ibid., p. 133.
[19] Ibid., p. 23.
[20] Ibid., p. 394.
[21] Ibid., p. 66.
[22] Ibid., p. 61.
[23] Ibid., p. 82.

ям, заявленным еще в «Ангелах греха»: в новой ленте «суетности» злободневной тематики по-прежнему противостояла вечная борьба Добра и Зла, развернутая в барокамерах человеческих душ, строго изолированных от любого дуновения ветра эпохи.

Критик Морис Ян Гийере был прав, когда писал: «Фильм Брессона от начала до конца излучает холод, мы ни на минуту не верим его персонажам — они шахматные фигурки, и, как в шахматах, нас заинтересовывают лишь течение партии, продуманность ходов, ее исход» [24].

Впрочем, у этой точки зрения были и противники. Так, Рене Брио возражал Гийере: это «бесспорно холодное искусство, но ведь лед обжигает не меньше, чем огонь» [25].

Ни разноречивые отзывы прессы, ни провал фильма в прокате не заставили Брессона отказаться от вызывающе полемического пути, на который он встал в своих первых картинах. Неудача, напротив, как бы еще более ожесточила его. После «Дам Булонского леса» Брессон стал искать средства для постановки фильма об Игнатии Лойоле, но проект совместной постановки с итальянцами потерпел фиаско. Тогда на помощь художнику пришел очередной кюре, теперь уже не Брюкберже, а аббат Пезериль, личный друг и душеприказчик умершего в 1948 году известного католического писателя Жоржа Бернаноса. Он горячо поддержал замысел Брессона экранизировать роман Бернаноса «Дневник сельского священника».

Идея, на первый взгляд, казалась неосуществимой: роман Бернаноса почти лишен внешнего драматического действия — настолько, что продюсеры отказались финансировать явно безнадежный с кассовой точки зрения эксперимент.

Но Брессон не пошел на уступки и при материальной поддержке нескольких друзей начал съемки, остановившись, после долгих поисков, в качестве «модели» на безработном швейцарце Клоде Ледю.

Прежде чем анализировать фильм, необходимо установить, почему Брессон обратился именно к творчеству Бернаноса, тем более что он экранизировал еще одну его повесть — «Мушетт», а в фильме «Вероятно, дьявол» нашел опору если не в каком-то определенном произведении Бернаноса, то в его философской концепции (за которую Бернанос, кстати сказать, подвергался преследованиям со стороны ортодоксально настроенных церковных кругов). Рядом с Бернаносом, по степени влияния на Брессона, можно упомянуть лишь Достоевского, к которому режиссер обращался тоже дважды: то были «Кроткая» и «Белые ночи», а в сюжете фильма «Карманник» отчетливо читается своеобразная парафраза идей Родиона Раскольникова.

Очень ощутимы также связи Брессона с французским классицизмом. Жан Семолюэ, автор одной из первых монографий о нем, особенно указывает на Расина, видя в нем писателя, способного помочь проникнуть в литературную родословную эстетики Брессона, эстетики, столь необычной для современного кино.

В первую очередь в этой связи должна быть названа «Андромаха». Вспомним, что говорят об авторе этой трагедии советские ученые. «Развитие сильной страсти, — читаем мы в статье Г. Бояджиева, — столкновение значительных глубоких характеров определяют действие расиновской драмы... Охваченные порывом, подчиняя волю единой цели, персонажи Расина действуют только в одном направлении, поэтому сюжеты трагедий Расина не отклоняются от основной темы и полностью свободны от бытовых подробностей, эпизодических сцен. Гармония композиционного построения, строгая логика развития действия, сочетающиеся с предельным лаконизмом выразительных средств, ритмической стройностью, певучестью поэтического языка, делают трагедии Расина наиболее последовательными и совершенными произведениями классицистской драматургии» [26].

---

[24] «Reflets de Cinéma», Octobre 1951, Paris.
[25] «Cinéma 63», № 73, p. 120.

[26] Театральная энциклопедия, т. 4. М., «Советская Энциклопедия», 1965, стр. 534.

Все это действительно многое разъясняет в своеобразии Брессона, в его режиссерском аскетизме, помогает понять некоторые отличительные свойства его режиссерского почерка.

Гораздо более дискуссионным представляется неоднократное обращение Жана Семолюэ к сравнениям исканий Брессона с литературными опытами Малларме. О последнем его собрат Реми де Гурмон писал в своей «Книге масок»: «Сознательно убив в себе всю непосредственность простых и живых восприятий, он из поэта превратился в настоящего виртуоза. Он полюбил слова за их возможное значение больше, чем за их действительный смысл. Из слов этих он творил мозаику, в изысканности которой была своя простота... Подобно андерсеновскому человеку, который ткал невидимые нити, Малларме собирал драгоценные камни, горевшие отблеском его фантазии, не всегда в горизонте нашего времени» [27].

Если следовать логике сравнения, предложенного Самолюэ, то подобно тому, как Малларме можно считать «поэтом для поэтов», Брессона тоже следует назвать чем-то вроде «кинематографиста для кинематографистов». Но в эстетическом кодексе режиссера первенствующее значение имеет вовсе не «самовитый кадр» (если сравнить его с функцией «самовитого слова» у Малларме). Наоборот, в основу своего «синематографа» Брессон кладет как раз не отдельные кадры, а их взаимоотношения:

«Волновать не изображениями, но теми соотношениями между ними, которые делают их одновременно и живыми и волнующими». И далее уточняет: «Нужно, чтобы изображение изменялось от общения с другими изображениями, как изменяется одна краска от соседства с другими. Голубое становится иным рядом с зеленым, желтым, красным. Нет искусства без изменения».

Отсюда режиссер выводит и свое понимание функции монтажа: «Переход от мертвых изображений к живым. Все расцветает» [28].

Декларации Брессона не расходятся с практикой. Его фильмы меньше всего можно уподобить «мозаике из драгоценных камней», радующей лишь изысканный глаз, а если его определение монтажа и расходится с классической формулой Эйзенштейна, то это вовсе не значит, что оно по-своему не действенно.

При всей антимонтажности «синематографа» Брессона его сила как раз в глубоко прочувствованной (продуманной) слитности всех элементов, в строгой соподчиненности их друг другу. В той особой прозрачности изложения, которая достигается не ценой упрощения, а, напротив, тонким и точным отбором, подчиненным ритму и единству замысла.

Жан Семолюэ, утверждая, что для Брессона его «синематограф» гораздо ближе к поэзии, музыке и живописи, чем к театру или роману, приводит еще одно раннее высказывание режиссера:

«Актеры и публика становятся менее разборчивыми в эпоху, требующую немедленной реакции, — в ней сенсация главенствует над размышлением, набросок над фреской, джазовая импровизация над строгой музыкой, журнализм над литературой, а кино как бы объединяет наиболее слабые стороны всех других искусств» [29].

Из этого исследователь делает вывод, что в целом творчество Брессона, как и его теоретические посылы, сознательно противостоят «распущенности» сегодняшнего искусства, как некогда — стихи и критические эссе Поля Валери. Он приводит известное высказывание поэта о необходимости воспитания у человека, воспринимающего искусство, «медленного усилия взгляда» и считает, что эта борьба против распыленности внимания человека двадцатого века делает Валери и Брессона союзниками.

---

[27] Реми де Гурмон. Книга масок. Изд. «Грядущий день», 1913, стр. 20.

[28] Robert Bresson. Notes sur le cinèmatographe. 1975, pp. 16, 90, 91.

[29] Jean Sèmoluè. Bresson. Ed. Universitaires. 1959, p. 163.


«Приговоренный к смерти бежал»

Тут верно только то, что Брессон действительно, впрочем как и каждый настоящий художник, требует от читателя или зрителя внимательности, соучастия и сотрудничества. Он ждет, что зритель испытает художественное наслаждение от его фильмов, подобное тому, какое дает конструкция, красота теоремы: музой Брессона становится Синтаксис с большой буквы. Однако если строгость и последовательность стиля режиссера и впрямь являются самыми сильными сторонами его творчества, то все же они до конца не объясняют и тем более не исчерпывают особенностей идейного мира брессоновского «синематографа».

Все вышеприведенные размышления о составных элементах поэтики Брессона не объясняют до конца и обращение режиссера к экранизации Достоевского и Бернаноса, а в особенности романа последнего «Дневник сельского священника». Для уяснения внутренней связи этой книги с идейным миром режиссера следует обязательно учитывать противоречия в творчестве писателя, который во время фашистской оккупации занимал позиции, близкие Брессону как узнику нацистских концлагерей.

Роман «Дневник сельского священника», как мне кажется, должен был привлечь внимание Брессона именно из-за его «еретичности»: в нем шаг за шагом прослеживался внутренний мир нищего сельского кюре, вступившего в борьбу за души «сильных мира сего». Он сталкивается с непониманием, враждебностью не только обитателей соседнего замка, но и его коллеги — священнослужителя. Обреченный на гибель, хилый телом, но сильный духом, он проходит свой крестный путь и умирает победителем, с тем же сознанием своей моральной победы, какое было у Анн-Мари из «Ангелов греха».

Вот этот этический стоицизм, видимо, и отвечал как этическим, так и эстетическим позициям Брессона, и та «неканоничность» выбора и трактовки главного персонажа, на которую мы указывали, то отсутствие в романе внешне эффектных драматических положений, которое давало возможность режиссеру произвести сложный кинематографический эксперимент, полемизирующий — внутри киноискусства — с установившимися в нем структурами повествования, тоже должны быть поставлены в связь с этим исходным мотивом, обусловившим выбор Брессона.

Для своего второго фильма он избрал форму необычную: Брессон перенес на экран дневник, страницу за страницей, причем сознательно пошел на риск тройного воспроизведения одного и того же сюжетного элемента. Выглядело и звучало это совершенно непривычно. Сначала на экране показывалась крупно страница дневника, куда рука кюре вписывала текст; одновременно его же голос за кадром повторял (словно для неграмотных) эти же слова, а затем изображение впрямую иллюстрировало их смысл.

Эта монотонность сначала удивляла, затем возмущала зрителя, искушенного в сложных приемах современного киноповествования, но потом, видимо, эти же принципы, проведенные столь последовательно, начинали действовать на него завораживающе, формируя особый, неповторимый стиль, по-своему достаточно убедительный.

Выше мы говорили о попытках критиков сравнить стилистику Брессона с поэтическим словом. Опыт работы над романом Бернаноса еще раз подтверждает тесные и многообразные связи режиссера с литературой.

Одна из главных заповедей Брессона гласит:

«Кино это не зрелище, а письменность, посредством которой пробуешь изъясняться, преодолевая огромные трудности...» Эту мысль Брессон повторяет особенно настойчиво: «Для меня изображение сравнимо со словом в предложении. Поэты создают свой словарь. Они сознательно выбирают часто не самые блестящие слова, но именно они, эти самые повседневные банальные слова приобретают необычайный блеск, будучи поставлены на нужное место» [30].

Действительно, никакого кинематографического блеска в каждом отдельном кадре фильма Брессона нет и в помине. Живописные ассоциации, столь свойственные французскому кино, всегда использующему богатейшие пластические традиции французской романтики, здесь полностью опущены. Но это лишь на первый взгляд. Если у Брессона и отсутствуют изобразительные изыски фильмов эпохи «авангарда» 20-х годов (особенно ярко выраженные в стилистике лент Марселя Л'Эрбье или раннего Ренуара) или поиски атмосферы времен «поэтического реализма» 30-х годов (фильмы Марселя Карне и Дювивье), то тщательно выверенная градация черно-серо-белой гаммы и не подчеркнутая, но предельно точная композиция кадра в «Дневнике сельского священника» свидетельствуют не об отсутствии изобразительной культуры у Брессона, а как раз об очень высоком ее уровне. Каждый отдельно взятый кусок его фильма возможно и не вызывал восторга при рабочем просмотре (известно, что в период поисков окончательного монтажного варианта у режиссера возникли значительные трудности), но в конечном счете каждому кадру было найдено обязательное только для него место, изобразительная сила фильма и его стилистическая целостность стали очевидными даже для неискушенных зрителей.

Выше я упоминал о примечательном совпадении взглядов Брессона на «модель» с воззрениями советских режиссеров 20-х годов. Не могу удержаться также и от сравнения его поэтики с принципами, которые были сформулированы Юрием Тыняновым еще в 1927 году, то есть почти за четверть столетия до появления фильма Брессона. Тынянов писал: «Видимый мир дается в кино не как таковой, а в своей смысловой соотносительности, иначе кино было бы только живой (и неживой) фотографией. Видимый человек, видимая вещь только тогда являются элементом киноискусства, когда они даны в качестве смыслового знака.

Из первого положения вытекает понятие стиля кино, из второго — понятие киноконструкции» [31].

Когда «Дневник сельского священника» был закончен, то резонанс его был настолько велик, что удивил самого Брессона. Целая буря возникла на страницах печати, и все отклики, за редким исключением, были восторженными. Критик свидетельствовал:

---

[30] «Cahiers du cinéma» № 75.

[31] Ю. Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М., «Наука», 1977, стр. 330.


«Карманник»

«Это произведение — одно из самых необычных из всех, которыми нас восхищало искусство кино, то есть из тех, которые смелее других нарушают законы, казалось бы, управляющие этим неисследованным искусством... До того как фильм был выпущен в прокат, его показали жюри премии Луи Деллюка. Когда с экрана сошел последний кадр — черный крест на белом холсте, — не послышалось ни одного хлопка, наступила тишина, страшная, подавляющая, как после сильного потрясения. На другой день «Дневник сельского священника» получил при первом же туре голосования премию Деллюка» [32].

Поток критических похвал как бы обобщил Андре Базен, выделивший идейно-философский смысл картины, как картины последовательно католической. В ней, писал Базен, «кино первый раз в своей истории показало нам фильм, в котором не только все события происходят во внутренней жизни, но к тому же возникла и новая драматургия, по-своему религиозная, или точнее, теологическая» [33].

Итак, казалось, все точки поставлены: Брессон был окончательно причислен к лику католических художников наравне с Клоделем, Мориаком и Монтерланом. Но следующий же фильм Брессона резко порвал с религиозной тематикой, в то же время последовательно развивая и совершенствуя эстетическую систему «синематографа». Теологическое истолкование творчества Брессона, выдвинутое Базеном, оказалось неполным и неточным.

О некоторых чертах стиля Брессона я уже говорил, упоминая линеарность драматургической конструкции и гипнотическую дидактику речевого материала в его фильмах. К этому следует добавить непривычную для современного кино сдержанность камеры: полное отсутствие панорамических вертикальных или горизонтальных движений; что же касается немногочисленных медленных и длинных наездов аппарата, например на крупные планы лица кюре и страницы дневника, то они из технического приема трансформируются в способ пластического проникновения в мир сознания героев.

Брессон мог бы повторить вслед за мастером портрета XVIII века Морисом Кантен де Латур (1704—1738): «Они думают, что я схватываю только черты их лиц, но я без их ве-

---

[32] Пьер Лепроон. Современные французские режиссеры. М., «Иностранная литература». 1960, стр. 570.

[33] André Bazin. «Cahiers du cinèma» № 3.

дома погружаюсь в глубину их души и забираю ее целиком»[34].

Световая гамма фильма Брессона также отмечена резким своеобразием. Солнечный свет, игра бликов, унаследованная от импрессионистов, расплывчатость контуров, излюбленные туманы Марселя Карне — все это у Брессона уступило место подчеркнуто графической силуэтности сухих безлиственных деревьев, грязи проселочных дорог, безличной обстановки интерьеров, белизне стен обиталища кюре. Еще в 30-е годы Жан Эпштейн пробовал спасти экранизацию бульварного романа «Человек с «Испано-Сюизой» единством стилистического приема: он снял весь фильм в пасмурные, бессолнечные дни. Эксперимент удался технически, но вошел в противоречие с «великосветским» сюжетом и не спас картину от провала. У Брессона же ровная, лишенная светотени фотография органически слилась с будничностью подвига нищего кюре.

Так же последователен режиссер и в своей системе работы с «моделями». Он писал: «Я хочу сделать фильм, состоящий из рук, взглядов, вещей, отвергая все идущее от театра. Театр убивает кино (а кино убивает театр). В фильме главное — человек. Но самый талантливый актер изображает человеческое существо слишком упрощенным, а значит, фальшивым. Для меня важно не то, что мои исполнители мне показывают, а то, что они скрывают. Взгляд, пойманный случайно, может стать величественным»[35].

Значительно позднее, в 1977 году, критик Жоэль Маньи, подводя итог этим опытам художника, писал: «Как это было неоднократно отмечено, Брессон снимает только «духовные похождения», опирающиеся в то же время на самую повседневную реальность. Снимая тот или иной объект, ту или иную вещь (или «модель», как называет режиссер своих исполнителей), камера Брессона фиксирует прежде всего нечто как бы невидимое, то, что возникает между кадрами. Критики 50-х годов видели в этом выражение чего-то сверхъестественного, божественного. Но такое толкование возможно только для тех, кто полагает, что разделяет верования Брессона. Однако возможны и другие прочтения, не зависящие от идеологических концепций автора»[36].

Действительно, такие прочтения не только возможны, но и обязательны. И не потому лишь, что сам Брессон свои религиозные убеждения никогда не формулировал, ограничиваясь изложением исключительно своих эстетических взглядов, но и потому, что главное в его эстетике — стремление к объективному отражению действительности. Именно благодаря этому стремлению дарование Брессона, его реализм стали более весомыми, чем его «янсенистское» истолкование; его «синематограф» — это своеобразное отражение целой эпохи в жизни послевоенной Франции.

После долгих пяти лет молчания Брессон в 1956 году снова озадачил и своих сторонников и своих противников. Он выпустил в свет совершенно неожиданный для него по своей тематике фильм — «Приговоренный к смерти бежал».

В самом названии уже заключен вызов общепринятым канонам — ведь заголовок должен нести в себе некий интригующий, рекламный элемент, у Брессона же заголовок предваряет развитие сюжета. Сценарий для этого фильма впервые написал сам режиссер. Впрочем, сюжет не был придуман, в его основу Брессон положил рассказ активного деятеля Сопротивления Андре Девиньи, схваченного гестапо, обреченного на казнь, но бежавшего из форта Монлюк в Лионе в 1943 году. «Эта история подлинная, — сказал Брессон, — и я воспроизвел ее такой, какой она была, без прикрас».

Спрашивается, если зрителям заранее известен благополучный исход побега, то на чем же будет держаться их интерес, тем более что из фильма исключен и психологический анализ героя, сцены допроса, то есть непосредственная его схватка с противником? Все действие в фильме происходит внутри тюрьмы, точнее, в камере смертника, и в умывальной ком-

[34] «Мастера искусства об искусстве», т. 3, М., «Искусство», 1967, стр. 340.
[35] «Arts», june 17, 1969.
[36] «Cinéma 77», № 233.

нате, где можно незаметно, наспех обменяться несколькими репликами с другими узниками. Единственным партнером героя, приговоренного к смерти, является еще один персонаж, пассивный, слабый духом и поэтому воплощающий как бы антитезу целеустремленной воле Девиньи.

Фашистские палачи в фильме тоже не персонифицированы: это — организованная тупая сила. В борьбу с ней и вступает герой-одиночка; его убежденность, изобретательность, упорство и помогают ему выйти победителем из неравного поединка.

Брессон, как нам кажется, именно в этой картине старался довести до логического конца свою теорию «синематографа» как «антиспектакля».

«Я все больше и больше пробую в моих фильмах, — писал он, — избавиться от того, что называют интригой... Большинство продюсеров и прокатчиков, подвергая любые сюжеты одинаковому толкованию, утверждают тем самым, что существует лишь одна-единственная манера видеть мир. Может быть, от этого и возникает сегодняшний кризис кино. Но залы кинотеатров будут снова полны, когда кинематографисты получат возможность выражать на экране свои чувства» [37].

Естественно, что ничего общего с ходким у нас термином «дедраматизация» эта позиция Робера Брессона не имеет. Его лента драматична, так что внимание зрителя не ослабевает ни на минуту. Он увлечен, или, вернее сказать, вовлечен во все перипетии борьбы, происходящей на экране, причем не столько с внешней ее стороны, но, главным образом — в этом-то и заключается секрет режиссуры Брессона, — в активное с о у ч а с т и е с духовным, внутренним миром героя.

Между тем режиссер отказался от того, кто должен был бы, казалось, стать его главным союзником, — от актера, и на главную роль он, верный своим принципам, пригласил любителя-студента Франсуа Леттерье (которого он, кстати, так «заразил» кинематографом, что тот впоследствии сам стал режиссером). Требуя от него только безоговорочного повиновения и механического, изнурительного повторения «своих диктаторских требований», Брессон добился в работе с Леттерье поразительных результатов.

Впрочем, думать, что Брессон превратил свою «модель» в подобие «сверх-марионетки», близкой идеалам Гордона Крэга, или в механического копировщика своих режиссерских показов, было бы неверно. В работе над «Приговоренным...» Брессон был верен своей формуле:

«Дело не в том, чтобы играть «просто» или «внутренне», а в том, чтобы совсем не играть. Надо провоцировать неожиданное, надо ждать». И далее, адресуясь к исполнителям, режиссер настаивает: «Говорите так, как будто вы обращаетесь к самому себе, беседуете сами с собой — пусть это будет монолог вместо диалога».

Отсюда Брессон делает важный вывод: так возникает его, исполнителя, — «неразмышляющее, то есть нерациональное и нелогичное «я», которое и должна регистрировать камера... Правдивые интонации появляются тогда, когда твоя модель их не контролирует» [38].

В результате получился фильм «Приговоренный к смерти бежал», о котором критик писал: «Брессон выбрал рассказ о приключении, но обернул его так, что избежал описания внешних событий. Он сумел сконцентрировать все внимание зрителя на реакции человека. Главную роль на этот раз играет не ожидание того, что произойдет, а страстное желание узнать, как будет вести себя человек» [39]. Не следует забывать, что эстетика фильма в целом стала еще более вызывающе полемичной, чем даже в первых работах режиссера. По времени фильм совпал с апологией принципа «секвенса», который как раз тогда яростно проповедовал ведущий теоретик «Кайе дю синема» Андре Базен. Глубинные мизансцены Орсона Уэллса и, главным образом, целостные, антимонтажные и внутрикадровые

[37] «Arts», juni, 17, 1959.

[38] Robert B r e s s o n. Notes sur le cinèmatographe, pp. 85, 86.

[39] J. L. T a l l e n a y. «Tèlèrama» № 358.

структуры фильмов Уильяма Уайлера были объявлены им незыблемыми основами современного кинематографа.

Брессон же по-прежнему упрямо конструировал фильм из огромного количества монтажных кусков, включающих серию крупных планов и деталей, тем самым придавая первенствующее значение монтажу в его традиционном толковании.

Все это было ново и непривычно для кинематографа тех лет, но главное своеобразие, подлинное новаторство, поразившее критиков в «Приговоренном...», заключалось (впрочем, как и в предыдущих его работах) в виртуозном использовании звуковой дорожки. К декларациям о доминирующей роли звука, о которых мы уже упоминали, Брессон еще раз добавляет в «Записках о синематографе»: «Изображения и звуки — это как люди, которые познакомились в пути и с тех пор не могут расстаться» [40].

И действительно, партитура шумов в «Приговоренном к смерти...» до предела насыщена и своеобразна. Музыки в картине чрезвычайно мало — шесть коротких отрывков из «Мессы в миноре» Моцарта («это цвет моего фильма», как выразился сам Брессон), но зато разработан сложный и отнюдь не иллюстративный контрапункт звукового мира тюрьмы: щелканье засовов, гул шагов, бряцание кандалов, окрики часовых, звяканье оловянной посуды, шумы параши, перестукивание заключенных и, наконец, залпы расстрелов во дворе — то есть все то, что режиссер считал невозможным для передачи в театре.

Однако для нас, советских исследователей, эти его поиски звуковой атмосферы в фильме сближаются как раз с театром: с ранними достижениями Станиславского, с его мастерством создания при помощи поразительно разработанной звуковой партитуры особого «настроения» в чеховских спектаклях.

Особенно же удались Брессону звуковые ассоциации — тонкое чутье художника подсказало ему, какую эмоциональную выразительность и остроту приобретают в условиях тюремной изоляции звуки, доносящиеся в камеру из реального, свободного мира: например, еле слышные, далекие звонки трамвая, скрип тормозов автомашин или паровозные гудки.

Анализируя все эти черты новаторской стилистики Брессона, мы полагаем, что этот фильм стал выдающимся событием в его творческой биографии. И не только потому, что героем в картине является боец Сопротивления (он, как и все персонажи режиссера, никогда открыто не декларирует свои политические убеждения), как и не из-за того, что это единственная лента Брессона, не кончающаяся трагически для главного действующего лица, а потому, что именно в этой работе окончательно отшлифовались лучшие грани таланта художника. В подтверждение могу сослаться на мнение одного из биографов режиссера, который сообщил, что сам Брессон не любит вспоминать о своих фильмах, кроме «Приговоренного...», — о нем он говорит с любовью.

Впрочем, эта оценка отнюдь не совпадает с хором французских критиков, которые весьма прохладно отнеслись к «Приговоренному...», но зато безоговорочно подняли на щит следующую работу режиссера — «Карманник» (1959).

Окончание в следующем номере

[40] Robert Bresson. Notes sur le cinèmatograqhe, p. 45.

Синерама

Алжир

Последнее время буржуазная пропаганда уделяет немало места лицемерным разглагольствованиям о якобы попираемых в социалистических странах и «ревностно охраняемых» в странах Запада свободах. «Чтобы убедиться в ханжестве этих заявлений, — пишет Омар Матреф в алжирской газете «Аль-Муджахид» в статье, разоблачающей экспансию империализма в области культуры, — достаточно рассмотреть и проанализировать методы воздействия на сознание масс, которые применяются в странах так называемого свободного мира, чтобы прийти к заключению, что забота о соблюдении этих «свобод» имеет совершенно определенную цель».

Продукция современного буржуазного кинематографа, распространяемая в странах Африки и Арабского Востока, дает ясное представление о том давлении, которому подвергается молодежь, дабы направить ее умонастроения в нужное идеологам капитализма русло. Фильмы, экспортируемые из США, в этом отношении являют особую опасность, поскольку американские стратеги социальной психологии используют самые современные средства для деформации сознания подрастающего поколения. Начиная с самого раннего возраста, человек в капиталистической стране в буквальном смысле этого слова становится пленником системы, которая в конечном итоге подчиняет его, подгоняя его мировосприятие под определенный, означенный ею стереотип.

Когда западные деятели поднимают шум о «попрании прав человека и тому подобных действиях», якобы происходящих в социалистических странах, то они, нисколько не заботясь о доказательности подобных заявлений, противоречащих здравому смыслу, валят с больной головы на здоровую, «не замечая», что это как раз у них — на Западе — повседневно практикуется самая жесткая «идеологическая обработка населения», — замечает алжирский публицист.

Ребенка в капиталистическом обществе чуть ли не с пеленок заставляют заучивать заповеди, предназначенные специально для того, чтобы сделать из него послушного сторонника декларируемых буржуазным обществом идеалов. Ему внушают, прививают трепетное уважение к частной собственности, избегая разговора о социальной несправедливости, ею порождаемой. Омар Матреф в своей статье подчеркивает также, что западные социологи одновременно искажают проблемы «индивидуальной свободы» и прав человека, подчиняя ложному, ханжескому ее толкованию все средства массовой информации.

Сила воздействия кино на детей общеизвестна. В капиталистическом мире, особенно в США, эта сила изощренно используется для воспитания защитников идеалов «общества равных возможностей». Экрану отведена роль апологета непогрешимости капиталистических добродетелей, и «специалисты» делают это весьма умело.

Чтобы достичь желаемого эффекта, дозировка яда должна быть тщательно взвешена в соответствии с возрастными группами зрителей. Дозировка регулируется, чтобы не вселять в умы сверхмерное беспокойство — ведь процесс «лепки» сознания является «чрезвычайно деликатной операцией».

Например, мультипликация. Ничего нет, пожалуй, более безобидного, чем эти движущиеся картинки, которые, как кажется на первый взгляд, призваны веселить малышей. Но в работах американских мультипликаторов содержится подчас серьезная смысловая «начинка». Исподволь унижают в глазах детей другие народы и расы, представляют их в смешном виде. Подобные маленькие «развлечения» помогают выращивать зерна расизма, брошенные на податливую почву детского восприятия.

Как говорится, «устами младенца глаголет истина». Эту истину используют как прием американские кинематографисты, чтобы убедить детей в существовании одной правды — правды «общества потребления». Актеры в этом случае — дети, которые могут сообщить что-то «очень важное» своим однолеткам.

Особая роль в американских фильмах отводится деньгам. В фильмах «Семья Монро» или «Папа прав» единственно эффективный с точки зрения и детей и родителей стимул воспитания — вознаграждение за послушание и прилежание.

Деньги буквально обожествлены, и воспитание зиждется на любви к наживе. Всепоглощающую любовь к деньгам один сатирик выразил в следующем метком изречении: «Если бы у американца спросили, каким он представляет себе бога, он бы изобразил его в виде доллара».

Разве можно говорить об истинной свободе, когда все воспитание в странах капитала сводится к воспитанию любви к наживе?

«Любовь к наживе, которую культивируют в людях с раннего детства, является прямым отрицанием с таким ханжеским рвением защищаемых на Западе свобод» — таков вывод статьи в газете «Аль-Муджахид».

В. Нестеров

Бельгия

Ежегодно в столице Бельгии проходит международный кинофестиваль. Его участники не награждаются призами, но конкурсная программа обычно составляется из произведе-



Дельфин Сейриг в фильме «Поиски», режиссер Мишель Суттер (фото «Пресс-ревю», Бельгия)

ний, отмеченных на других кинофорумах. Так, прошлый — «Брюссель-1978» — начался советской мультипликацией «Конек-горбунок» старейшего режиссера И. Иванова-Вано, показанной вне конкурса как «лучший фильм для детей» и ранее удостоенный в Бельгии почетной награды. Критика охарактеризовала его как «народный праздник во всем его великолепии».

Советское киноискусство было представлено также «Неоконченной пьесой для механического пианино» режиссера Никиты Михалкова. Несмотря на то, что фильм был показан в будний день, да еще в дневные часы, огромный зал «Пассажа-44», где проходили просмотры, был переполнен. Зрители чутко реагировали на экранные события, на прекрасную игру актеров.

Прогрессивная печать отметила темпераментную режиссуру, высокую изобразительную культуру фильма и первоклассный актерский ансамбль.

Однако это был не единственный фильм на фестивале, связанный с именем великого русского писателя. Чехов вдохновил известного швейцарского режиссера и сценариста Мишеля Суттера на создание картины «Поиски».

Герой фильма Суттера, режиссер по имени Виктор, собирается экранизировать пьесу «Три сестры». Он ищет место для натурных съемок и выбирает живописный берег небольшого озера. Там, в маленьком отеле, он поселяется вместе со своей съемочной группой и начинает репетиции с тремя главными исполнительницами, разными по возрасту, характеру и темпераменту. С каждой из них Виктор должен найти общий язык, установить творческий контакт, а это совсем не просто и удается ему, человеку замкнутому и сдержанному, далеко не сразу.

С актрисой Жюли, француженкой, которую Виктор пригласил на роль Ольги, у него сложные и давние отношения. Когда-то они были вместе, была любовь, родился ребенок, потом они расстались... Прошло много лет, и вот судьба снова свела их, и оказывается, ничто не забыто, и это мучительно для них обоих.

В роли Жюли выступает известная французская актриса Дельфин Сейриг. Она снимается не только во Франции, но и в Швейцарии, в Бельгии, в Италии. Это умная и тонкая актриса.

— Я могла бы играть Жюли, — говорит Сейриг, — более грустной, более медлительной, меланхоличной. Но мне хотелось сыграть нечто иное, чем обычно. Прочитав сценарий, я представила себе Жюли живой и резкой, горячей и вспыльчивой. Конечно, она одинока и несчастлива, но какова бы ни была ее грусть, я хотела, чтобы ее поступки были продиктованы не ностальгией, не тоской по прошлому, а чувством гнева, протестом против мужского эгоизма и равнодушия к женской судьбе...

Итальянку Сесилию Виктор пригласил на роль Маши. Сесилию играет Леа Массари. Советский зритель знает ее по «Приключению» Антониони, «Четырем дням Неаполя» Лоя и фильму Дзурлини «Они шли за солдатами».

Эстер, самой непосредственной, Виктор доверил роль Ирины; этой ролью она начнет свой путь в искусстве. В роли Эстер выступает молодая французская актриса Валери Мэресс...

Исполнителя роли режиссера Виктора Мишель Суттер выбрал особенно точно. Жан-Луи Трентиньян, сыгравший около шестидесяти ролей, давно завоевал славу одного из самых вдумчивых и серьезных актеров французского кино. Он никогда не делит своих героев на сугубо положительных и резко отрицательных, прежде всего ему важно докопаться до самой сути характера, ощутить душу своего героя, а потом зажить на экране его жизнью, как своей собственной...

Ингмар Бергман сказал в одном из своих недавних интервью: «Если у вас нет актеров, способных сыграть Чехова, откажитесь от постановки». Бергман имел в виду именно «Трех сестер».

Мишелю Суттеру повезло: он сумел найти актрис, способных понять то неуловимое, что составляет прелесть чеховских героинь. Но он безмерно усложнил актерскую (и, разумеется, режиссерскую) задачу тем, что выстроил свой сценарий, а затем и фильм, полифонически. В картине два пласта: первый — сложные взаимоотношения между режиссером и его актерами, второй — эпизоды чеховской пьесы, мир

трех сестер, их тоска о счастье, их стремление к лучшей жизни. Эти две линии, французская и русская, развиваются постепенно, набирая силу и глубину.

На первый взгляд может показаться, что обе темы, современная и чеховская, существуют самостоятельно, независимо друг от друга. Однако это вовсе не так.

Стоит вглядеться повнимательнее, проанализировать сложную структуру этого фильма, проследить за эволюцией характеров, как начинаешь понимать, что обе темы развиваются, дополняя и обогащая друг друга.

Чехов, глубина его мыслей, его образы, слова о любви, о необходимости трудиться ради счастья на земле, ради тех, кто будет жить после нас, которые произносят чеховские герои, производят неизгладимое впечатление на постановщика «Трех сестер» и его соратниц, возвышают их, очищают. В этом — основной смысл «Поисков» Суттера.

На фестивальной пресс-конференции, посвященной этому фильму, говорилось о том, что Чехов сегодня, сейчас необходим людям, независимо от того, где и как они живут. В наш век Чехов по-прежнему остается мудрым учителем, высоким авторитетом в вопросах морали, совести и чести — для всего человечества.

И. Ганелина

Вьетнам

Четверть века назад, когда в в стране шла всенародная война Сопротивления против французских колонизаторов, президент ДРВ Хо Ши Мин подписал декрет о создании единого кинопредприятия, ведающего вопросами создания и проката фильмов в стране. Это мудрое решение, принятое в тяжелых условиях военного времени, указывает на то, какое большое значение придавала народная власть развитию самого массового из искусств.

По случаю этой юбилейной даты в Ханое состоялось торжественное заседание творческой общественности страны, а Союз кинематографистов Вьетнама организовал выставку «Из истории вьетнамского кино». На выставке были представлены различные экспонаты — памятный декрет о создании национальной кинематографии, афиши первых вьетнамских художественных фильмов, кинокамеры партизанских студий Юга, международные награды, присужденные вьетнамским картинам, в том числе первый международный приз, которого была удостоена вьетнамская документальная лента «Вода приходит в Бахынгхай» на I Международном кинофестивале в Москве в 1959 году.

За четверть века в стране создано более 80 художественных фильмов, 956 документальных лент, 1242 выпуска кинохроники, около 70 мультипликационных и кукольных фильмов; в СРВ насчитывается около двух тысяч киноустановок, в различных сферах кино трудятся более пяти тысяч человек. Особенно знаменательным для вьетнамской кинематографии стал 1977 год: за это время были созданы 14 художественных лент и 2 фильма-спектакля, тогда как в предыдущие годы выпускалось всего лишь 4—5 картин. Это увеличение производства художественных фильмов произошло в результате образования Объединенной киностудии в городе Хошимине.

●

Большое внимание во вьетнамском кино придается созданию фильмов, посвященных социалистическому преобразованию деревни, ее развитию по пути крупного социалистического производства. К этой сложной и очень важной проблеме, отмечает местная пресса, будут еще долгое время обращаться деятели литературы и искусства.

Этой теме посвящена и картина режиссера Нгуен Кхак Лоя «Недостроенная стена», привлекшая особое внимание вьетнамской критики и зрителей.

В фильме рассказывается об одном сельскохозяйственном кооперативе, председатель которого, решая крупномасштабные узловые вопросы, забывает о «мелочах жизни», несущественных, второстепенных, на его взгляд, проблемах крестьянского быта. Его заместитель, инвалид войны, чуткий и образованный человек, решительно выступает против невнимания к насущным нуждам людей, борется с косностью в решении важных задач развития сельского хозяйства.

По оценкам вьетнамской критики, знание деревенской жизни, острая постановка проблемы, четкая обрисовка характеров действующих лиц придали фильму большую социальную значимость и способствовали его зрительскому успеху.

●

Начал выходить в свет новый журнал «Диен ань» («Кино») — издание Союза кинематографистов Вьетнама совместно с Киноуправлением при Министерстве культуры и информации Социалистической Республики Вьетнам. Журнал публикует теоретические статьи, посвященные проблемам национального и зарубежного кино, сценарии новых фильмов, рецензии, библиографию... На страницах нового журнала значительное место уделяется советскому кинематографу, а также развитию дружеских связей кинематографистов Вьетнама и Советского Союза.

А. Соколов

Испания

Молодой испанский режиссер Басилио Мартин Патино создал фильм, внесший, как отмечает критика страны, ощутимый вклад в борьбу против возрождения на Западе фашистской идеологии. Режиссер родился уже после гражданской войны в Испании и знает о ней лишь по документам, но он рос в то время, когда его родина находилась под властью франкистского режима.

Сразу же после смерти генерала Франко Басилио Мартин Патино приступил к съемкам фильма «Каудильо». К этому времени молодой

режиссер был уже автором нескольких короткометражных документальных фильмов и четырех художественных, сценарии к которым писал он сам. «Каудильо» — пятый полнометражный фильм Патино.

Патино и его коллеги использовали огромное количество материала, найденного в архивах и у частных лиц, случайно сохранившиеся редчайшие кинодокументы, запечатлевшие зарождение испанского фашизма и события гражданской войны. Фильм начинается с событий 1926 года и острокритически, подробно исследует всю «карьеру» генерала Франко.

В центре картины история гражданской войны в Испании. Документальные кадры, включенные в фильм, производят, как отмечают рецензенты, огромное впечатление, показывают беспримерный героизм и первые победы республиканцев. Фильм говорит: испанским фашистам удалось задушить революцию только потому, что франкистским отрядам помогали Гитлер и Муссолини. Зрители видят на экране части немецкого легиона «Кондор», итальянский корпус. Хорошо оснащенные и вооруженные, они выступили против бойцов революции и интернациональных бригад. Впрочем, героическая летопись интернациональных бригад на фронтах гражданской войны в Испании страдает заметной неполнотой и потому вызывает чувство неудовлетворенности в зрительном зале.

...28 марта 1939 года фашисты вступают в Мадрид. Республика пала. Франко становится диктатором, именуя теперь себя «каудильо (каудильо — по-испански вожак, главарь. — *Ред.*) испанский волею божьей». Многие киноматериалы и фотодокументы того времени пропали или же были сознательно уничтожены. Но и из того, что сохранилось, авторам фильма удалось ярко обличающе показать гнусное торжество фашизма, сорвать с Франко и созданного им режима те декоративные украшения, которыми каудильо прикрывал классовую сущность своей политики. Страстным комментарием к документальным кадрам с экрана звучат замечательные стихи Пабло Неруды.

Сейчас Басилио Мартин Патино собирается продолжить работу над историей фашизма в Испании: он готовится к съемкам фильма о трагедии страны, оказавшейся после разгрома революции под пятой самых реакционных и агрессивных сил буржуазии.

●

О политической активности современного испанского кино свидетельствуют ленты, отмеченные главными призами на XIX Международном фестивале документальных и короткометражных фильмов в Бильбао. Среди них — «Марш», представленный на конкурс хозяевами фестиваля (коллектив режиссеров «Альтернатива»); был удостоен звания лауреата фестиваля фильм о гражданской войне в Испании «Между надеждой и обманом». Эта работа чрезвычайно интересна не только потому, что в ней обнародованы многие уникальные документы сорокалетней давности, но главным образом потому, что на экране очень серьезно и обстоятельно исследуются причины трагедии, каковой стала для Испании гражданская война. Авторы фильма начинают свое повествование с 1931 года, уделяя внимание всем значительным фактам и событиям, которые в конце концов привели в 1936 году к гражданской войне.

Большое внимание участников фестиваля привлекли и фильмы, посвященные актуальным проблемам сегодняшней Испании, среди которых выделялся «Андалузский реквием» Мануэля Алькобендеса. Лента построена на контрастном сопоставлении того, что пишется об этом уголке Испании в туристских путеводителях, и реалий сегодняшней Андалузии с ее деревушками, жизнь в которых постепенно замирает, ибо их жители покидают родные места, переселяются в большие города, где легче найти работу. Авторы фильма подчеркивают, что проблема миграции населения из деревни в город характерна не только для Андалузии. Все происходящее в этом районе страны лишь проявление общей проблемы.

Успех испанских фильмов на фестивале в Бильбао не случаен — в них ярко и остро поставлены самые насущные вопросы современной жизни Испании, страны, в которой ныне происходят важные социально-политические изменения.

В. Юрков

Италия

Итальянская печать много пишет о новом фильме режиссера Эрманно Ольми «Дерево для деревянных башмаков», впервые показанном на последнем Каннском фестивале, публикует интервью с постановщиком, очерки его творчества. Авторы рецензий, по-разному относясь к картине, сходятся на том, что это один из значительных фильмов прошедшего киногода, занимающий важное место в творчестве режиссера.

Первую известность Ольми принесли его фильмы, созданные в начале 60-х годов — «Время остановилось», «Место» (в советском прокате — «Вакантное место»), «Обрученные», в которых проявился пристальный интерес молодого режиссера к жизни людей труда, к острой социальной тематике. Продолжая традиции неореализма, Ольми стремился к глубокому и тонкому психологизму в разработке характеров своих героев. Однако впоследствии в гуманном, проникнутом глубоким сочувствием к жизни тружеников творчестве Ольми социальные мотивы были потеснены клерикальными. Особенно это проявилось в фильме, посвященном памяти папы Иоанна XXIII «...И пришел человек» (1965). Потом режиссер брался за разные темы, успешно работал на телевидении, иногда снимался как актер.

Последний его фильм вновь привлек к Ольми повышенное внимание критики. Газета «Унита» озаглавила посвященную ему большую статью так: «Его талант проявляется с особой силой, когда режиссер повествует о людях, которые трудятся». Сам режиссер, отвечая на вопрос

интервьюера о том, что больше всего привлекает его внимание, ответил: «Мир труда, люди труда. Я думаю, мне никогда не надоест обращаться к этой поразительной теме, которая вобрала в себя так много других тем»...

Продолжительность фильма «Дерево для деревянных башмаков» почти три часа. Его называют хрестоматией крестьянской жизни прошлого века. Хотя в картине показана вполне достоверная картина жизни в родных местах Ольми — в области Бергамо на севере Италии — на рубеже прошлого и нынешнего веков, многие эпизоды фильма звучат современно. В центре фильма — трудная, полная социальной несправедливости жизнь нескольких крестьянских семей в деревушке, где все — от земли и дома до орудий труда — принадлежит жадному и жестокому помещику. Сюжетная линия — мытарства бедняка Батисти, который срубил принадлежащее помещику деревце, чтобы починить деревянные башмаки своего сынишки. За этот проступок хозяин сгоняет его с земли вместе со всей семьей...

Многие критики сравнивают фильм Эрманно Ольми с «Двадцатым веком» Бертолуччи (в первой серии этого фильма действие также происходит в североитальянской деревне и в те же примерно годы) или с фильмом Моничелли «Товарищи» — о первой стачке итальянских рабочих. Однако сходство здесь скорее внешнее, по материалу и исторической эпохе. Остро вскрывая социальные противоречия в итальянской деревне, Ольми увлеченно рисует также патриархальный быт и нравы крестьян. Их духовный мир, их тихая жизнь на земле своих предков — в его восприятии — это вечная духовная ценность, которую следовало бы, хотя бы частично, обрести нам всем сегодня. В фильме Ольми находят отражение и индустриализация Севера, и борьба крестьян и рабочих за свои права, и жестокие правительственные репрессии против трудящихся, но прежде всего привлекает режиссера внутренний мир крестьян, поэтичность их быта, светлое и гармоничное благородство их душ.

Смело возрождая принципы неореализма, в атмосфере которого Ольми сформировался как художник, режиссер снимал в своем фильме непрофессиональных исполнителей — уроженцев бергамских деревень, весь диалог в фильме, богатый народными поговорками, притчами, ведется на диалекте Бергамо и вряд ли понятен итальянскому зрителю из других мест. Однако режиссер рассчитывает на выразительность пластики фильма и эмоциональное воздействие всей его атмосферы.

●

В курортном городке Рапалло близ Генуи состоялся научный семинар кинокритиков и историков кино на тему «От кино царской России к кино Ленинской эпохи», на котором демонстрировались и обсуждались фильмы, созданные в нашей стране с начала века до 20-х годов. Инициаторами семинара и последующих показов явились фильмотека римского Экспериментального киноцентра, Итальянская ассоциация по изучению истории кино и городские власти Рапалло. Демонстрировалось много дореволюционных лент, а также фильмы, созданные после Великой Октябрьской революции, хранящиеся в фильмотеке римского киноинститута. С большим докладом о русском дореволюционном кино и первых советских фильмах выступил киновед Джованни Буттафава. Прогрессивная итальянская печать широко освещала работу семинара, рассказывая читателям об истории советского кино, о выдающихся советских режиссерах и актерах. Особое внимание было уделено экранизации произведений классической литературы как в дореволюционном, так и послереволюционном кино. В ходе семинара многие его участники высказывались за передачу ценных киноматериалов из римского киноинститута в Национальную итальянскую фильмотеку.

●

В Италии состоялось присуждение ежегодных кинопремий «Давид» работы Донателло». Раньше вручение этих премий проводилось на юге Италии, в курортном городке Таормине; с 1978 года премии вручаются во Флоренции. Премия имени Висконти (вновь учрежденная) присуждена режиссеру Анджею Вайде за все его творчество, премия «Европейский «Давид» — Фреду Циннеману за фильм «Джулия». Из итальянских режиссеров «Давида» удостоились Франко Коммиттери за фильм «Именем папы-короля», Паскуаль Скитиери за фильм «Железный префект», Этторе Скола за фильм «Знаменательный день». Одна из специальных премий Руководящего комитета присуждена студии «Мосфильм» за «Неоконченную пьесу для механического пианино».

А. Богемская

Канада

В зале Национальной библиотеки в Оттаве фильмами «Мимино» и «Ключ без права передачи» открылась Неделя советского кино, в которой участвовали режиссер Георгий Данелия и актриса Елена Проклова. С этими картинами, а так же с «Собственным мнением», «Восхождением», «Подранками», «Доверием» познакомились и зрители Торонто, Ванкувера, Квебека, Монреаля.

Показ советских фильмов организован в соответствии с межправительственным соглашением о сотрудничестве в области культуры, науки и образования. Два года назад в Москве и других городах Советского Союза проводилась Неделя картин канадских кинематографистов, и вот теперь — ответный визит...

Советские фильмы — редкие гости на канадских экранах. Даже нынешние просмотры проходили не в центральных кинозалах: устроители Недели и рады были бы предоставить советским фильмам лучшие кинотеатры, но это было не в их силах. Кинопрокат в стране в руках американских и британских бизнесменов, которые даже местную кинопродукцию не слишком-то жалуют.

Между тем канадские любители

кино живо интересуются произведениями советских мастеров. По случаю 60-летия Октября в Монреале в течение нескольких недель демонстрировались лучшие ленты, созданные за годы Советской власти. Ретроспективный показ был организован местной синематекой при содействии Госфильмофонда, «Совэкспортфильма» и общества по культурным связям «Квебек — СССР».

Программу открыл «Броненосец «Потемкин» — «лучший фильм всех времен, возвестивший на весь мир о триумфе молодой советской кинематографии» (так говорилось в брошюре, выпущенной в Канаде к открытию ретроспективы). Демонстрировались также «Стачка», «Октябрь», «Аэлита», «Папиросница от Моссельпрома», «Арсенал», «Мать», «Веселые ребята», такие картины советских кинематографистов более поздних лет, как «Баллада о солдате», «Летят журавли» и некоторые другие.

В программу были включены также документальные ленты Дзиги Вертова и «Обыкновенный фашизм» Михаила Ромма. Организованная синематекой ретроспектива проходила также в Квебеке, Шербруке и Труа-Ривиере.

«Пресс» — крупнейшая из газет, выходящих в Канаде на французском языке, поместила обширную статью, посвященную советской кинематографии. В течение многих лет, писала «Пресс», в Канаде игнорировали фильмы, поставленные в СССР, хотя для этого не было ровным счетом никаких оснований. Наконец, лед тронулся.

Летом 1977 года на традиционном фестивале в Москве побывала делегация квебекских кинематографистов, которая приобрела право на демонстрацию ряда советских лент. Несомненно, полагает газета, восполнить пробел, возникший из-за косности прокатчиков в образовании канадских любителей кино, поможет и ретроспективный показ, организованный синематекой...

Синематека по праву гордится тем, что располагает едва ли не самой богатой на североамериканском континенте коллекцией шедевров советского киноискусства. В ее архивах хранится около сотни фильмов, созданных нашими мастерами. Недавно собрание пополнилось еще двенадцатью лентами, подаренными Госфильмофондом...

Газета «Пресс» в статье, посвященной недавней Неделе, рассказала читателям, как за годы Советской власти во всех союзных республиках возникла и расцвела своя собственная, основанная на традициях национальных культур, кинематография. Квебекский зритель мог об этом судить по лентам «Пиросмани» и «Жил певчий дрозд», недавно показанным в одном из кинотеатров.

И еще одну отличительную черту советского киноискусства отметила монреальская газета: верность принципам социалистического реализма. Понятие это североамериканцам мало знакомо, к тому же оно постоянно извращается буржуазной пропагандой. Поэтому «Пресс», хотя и не выражая своей собственной позиции, сочла нужным изложить его суть, процитировав слова Сергея Бондарчука: «Наши фильмы призваны служить людям, обогащать их духовно, помогать им в жизни и труде».

А. Палладин,
собкорр. АПН — специально для «Искусства кино»

Оттава

Куба

Управление культуры Народной власти Гаваны совместно с Центром кинoинформации Министерства культуры пригласило трудящихся и студентов города принять участие в работе клуба любителей кино, открывающегося в Доме культуры на площади Революции.

Воспитать нового зрителя, дать ему основы кинообразования — такая задача была поставлена кубинскими кинематографистами сразу же после победы революции в 1959 году. Но чтобы национальное кино превратилось в средство воспитания народа, в орудие культурного преобразования страны, необходимо было сделать его достоянием широкого зрителя.

В 1961 году был создан Отдел пропаганды кино ИКАИК. Имея первоначально в своем распоряжении 32 кинопередвижки, Отдел начал организовывать демонстрации фильмов в провинциях, добираясь до самых отдаленных уголков острова, где крестьяне порой и не подозревали о существовании кино.

Один из таких рейдов запечатлен в фильме Октавио Кортасара «В первый раз».

Сотрудники отдела со всеми кинопередвижками пробирались через болота, пересекали горные реки, взбирались с упряжкой волов по опасным горным дорогам, использовали тракторы на труднопроходимой местности.

Отныне, чтобы посмотреть фильм, сельский житель не должен был идти в город. То, что раньше было привилегией культурных центров, стало нормой для всех районов Кубы.

Большую роль в пропаганде киноискусства и сегодня играет синематека, которая была создана как один из отделов ИКАИК в декабре 1960 года с целью собирать, хранить, классифицировать и показывать материалы, касающиеся изучения истории кино с момента его зарождения до наших дней.

Все собранные в синематеке материалы — фильмы, книги, журналы, каталоги — становятся достоянием массового зрителя, учащихся и специалистов.

Синематека уделяет внимание пропаганде киноискусства не только в столице, но и в других городах и провинциях страны, где ей принадлежит еще 13 залов. В результате с коллекцией синематеки ознакомилось уже более 3,5 миллионов зрителей.

В деле просвещения принимают участие киноклубы, главный из них функционирует с конца 1962 года при ИКАИК. Еженедельно сотрудники ИКАИК читают любителям ки-



«В первый раз»,
режиссер Октавио Кортасар
(фото ИКАИК, Куба)

но лекции, проводят обсуждение фильмов, несколько раз в год организовывают зрительские конференции, привлекающие большое число участников.

Открывая клуб любителей кино в Гаване, руководитель Центра киноинформации Министерства культуры Хосе Антонио Гонсалес подчеркнул, что в ближайшее время такие клубы будут созданы по всей стране. Активное участие в их работе примут режиссеры Мануэль Перес и Октавио Кортасар, а также другие режиссеры, операторы, монтажеры.

Первое занятие будет посвящено основам критического анализа фильмов.

Задачей клуба является подготовка кинокритиков. Главное — учить зрителя осмысленно воспринимать то, что он видит на экране, помочь осознать классовое значение кино, его идеологический характер, превратить пассивного зрителя в активного.

Со временем активы клубов будут самостоятельно проводить занятия по основам кинознаний среди молодежи, знакомить с шедеврами мирового кинематографа, прививать молодым кубинцам любовь к «важнейшему из всех искусств».

И. Быкова

Новая Зеландия

Улицы Веллингтона пестрят афишами: «Полночный ужас» (о дочери сатаны), «Возвращение тигра» (об убийце — мастере карате); «Если вы хотите увидеть нечто внушающее ужас — не пропустите» — зазывают они зрителя на фильм «Клиент Иствуд». «Сомнительное развлечение», — откровенно характеризует столичная критика все эти «боевики» с потоками крови, с бесчисленными убийствами. Но подобные поделки заокеанского производства обычные гости на новозеландском экране. И лишь изредка появляются здесь ленты, заслуживающие серьезного внимания.

Засилье в Новой Зеландии низкопробной иностранной продукции не удивительно, ибо прокат почти полностью принадлежит американскому концерну «XX век — Фокс» и английскому «Рэнк». Ежегодно они поставляют в страну до 300—400 фильмов, выкачивая из карманов новозеландских зрителей миллионы долларов. О художественных достоинствах большинства этих лент не трудно судить хотя бы по отчетам местной цензурной комиссии. Впрочем, в прошлом году, по-видимому, не без участия заокеанских магнатов, в Новой Зеландии была произведена «либерализация» киноцензуры, в результате чего на экран пробились фильмы, из-за своей пошлости и откровенной аморальности ранее категорически запрещавшиеся...

Один из сотрудников Министерства культуры отмечал, что с принятием нового закона увеличился поток писем от новозеландцев, выражающих беспокойство по поводу импортируемой в страну макулатуры и обоснованно опасающихся пагубного влияния кинорепертуара этого сорта на новозеландских зрителей.

Ведь, как напоминает новозеландская пресса, фильмы, являющиеся типичной продукцией американского кинобизнеса, способствуют росту преступности в США, Англии, Японии. А вот пример из жизни маленькой Новой Зеландии: недавно местный суд официально подтвердил, что преступления неких Джеймса Броутона, убившего девушку, Алана Джоржа, совершившего вооруженное ограбление, 17-летнего Уаки Маккиннона, который жестоким и бессмысленным убийством случайного прохожего потряс в прошлом году общественное мнение страны, были результатом пагубного влияния на преступников заокеанской кинопродукции. Столичная газета «Доминион», взявшаяся за расследование причин преступления Маккиннона, писала, в частности, что отец Уаки заявил после вынесения судом тяжелого приговора его сыну: «Я знаю жестокость и насилие по войне, но после потери сына я отказываюсь смотреть подобные фильмы в знак протеста против насилия, выдаваемого за предмет развлечения». «Страшные последствия неминуемы, если людей и дальше будут подвергать подобным зрелищам», — вынужден был признать и лидер оппозиции Роулинг. В результате министр культуры Хайет должен был сказать, что «Новая Зеландия страдает от своего рода колониализма культуры, который исподволь завое-

вывает умы людей, ведет к постепенной потере независимости».

Мне неоднократно приходилось беседовать с новозеландскими кинематографистами. «Заокеанские кинобизнесмены усматривают в Новой Зеландии прежде всего источник доходов, они ориентируются главным образом на невзыскательные вкусы молодежной аудитории, обеспечивающей основные кассовые сборы»,— отмечал в беседе с директор одного из столичных кинотеатров. А говоря о развитии национальной кинематографии, многие из моих новозеландских собеседников выражали неприкрытый пессимизм: и аудитория невелика, и производственная база слаба, и технических и творческих кадров недостает.

Но вот недавно вышел первый за долгие годы новозеландский антифашистский фильм «Спящие собаки». У кинотеатров длинные очереди желающих посмотреть картину, в газетах — восторженные оценки. Воодушевленный успехом, режиссер-постановщик «Спящих собак» Роджер Дональдсон объявил о своих планах сделать новый фильм о людях Новой Зеландии, о проблемах, их волнующих.

Другой новозеландский кинематографист Джифф Стивен задумал поставить фильм о влиянии пагубных последствий преступности и насилия на жизнь маленького провинциального городка. К политической сатире предполагает обратиться Джим Кларк. А Поль Мондер ставит фильм, рассказывающий историю молодого самоанца, попавшего в Новую Зеландию.

— Не случайно почти все планы наших деятелей кино связаны с актуальными проблемами жителей Новой Зеландии,— рассказал мне член новозеландского художественного совета по кинематографии.— Иностранным киноделъцам до них нет дела, а между тем успех «Спящих собак» показал, что многие из этих проблем давно уже требуют к себе пристального внимания кинематографистов.

В поисках собственных путей развития национального киноискусства новозеландские кинематографисты обращаются к опыту своих коллег из других стран. Все шире стали они знакомиться с творческими успехами и советских мастеров экрана. «Слово «советский», указанное на афишах, звучит как гарантия самого высокого искусства»,— отмечал в беседе с корреспондентом АПН постоянный организатор Недель советского кино в Новой Зеландии Барри Усмар. А газета «Пресс» по поводу демонстрации советских фильмов «Дерсу Узала», «Москва — любовь моя» и других писала, что «ежегодный смотр советских картин является центральным событием киногода». Успех советских фильмов был так значителен, что некоторые из них были приобретены и теперь, вот уже несколько месяцев подряд, с успехом идут на новозеландских экранах.

— Мы очень надеемся, что в будущем удастся осуществить наши планы производства полнометражного игрового фильма совместно с советскими кинематографистами,— сказал мне директор новозеландской киностудии «Пасифик филмз продакшн» Джон О'Шиа.— Культурное соглашение между нашими странами, в пользу которого мы выступаем в течение целого ряда лет, очень бы помогло становлению нашей кинематографии.

Сергей Зимин,
собкорр. АПН — специально для «Искусства кино»

Веллингтон

Франция

Андре Кайатт — известный французский режиссер, автор фильмов «Профессиональный риск», «Умереть от любви», «Нет дыма без огня» (в советском прокате — «Шантаж») — закончил работу над картиной «Государственные интересы», снятой в жанре политического памфлета. Фильм этот — о мировой торговле оружием и трагических последствиях такого поистине смертоносного бизнеса. Сюжет и действующие лица в картине «Государственные интересы» — вымышленные, суть же происходящих событий абсолютно достоверна и типична для Запада.

— Многочисленные документы,— рассказывает Кайатт в интервью, помещенном в журнале «Синема Франсэ»,— содержат сведения о том, как осуществляют фирмы Запада негласные сделки по продаже оружия. Эти операции уже перестали быть уделом предприимчивых одиночек и стали теперь монополией государства. Но сведения о подобных полулегальных торговых соглашениях иногда все же становятся достоянием общественности. Так, получил огласку судебный процесс, последовавший за трагической гибелью самолета общества Красного Креста, сбитого по ошибке в Африке. На процессе перед судом предстали многие британские промышленники, были замешаны в преступлении и французские власти, сделавшие свою страну передаточным пунктом для поставки швейцарского оружия...

Центральная фигура фильма Жан Филипп Леруа (его играет Жан Ян) — человек циничный и преуспевающий, занимает пост директора Национальной службы вооружений. В его ведении вся разветвленная сеть французской военной промышленности, куда входит около 1300 заводов, где занято более 270 тысяч рабочих. Именно он заказывает вооружение и затем занимается его перепродажей.

О том, к каким трагическим последствиям приводит осуществляемая при посредстве Леруа поставка оружия одновременно двум враждующим африканским государствам, и рассказывает фильм «Государственные интересы».

— Я пригласил сниматься в моей картине итальянскую актрису Монику Витти,— продолжает Кайатт,— потому что для исполнения роли молодой женщины, которая противостоит дельцу Леруа, мне нужна была иностранная актриса, прежде всего, чтобы продемонстрировать существование широкой международ-

ной сети «торговцев смертью». Действие картины происходит в Париже и в Риме, а заканчивается в Нью-Йорке — в махинациях замешано и ЦРУ. Героиня не является соучастницей поставок оружия, она узнает о них, пытаясь отомстить за своего погибшего друга, боровшегося против Леруа...

В картине также снимались Франсуа Перье и Мишель Буке.

По окончании работы над фильмом «Государственные интересы» Андре Кайатт, юрист по образованию, собирается вновь обратиться к теме, которой были посвящены многие его предыдущие ленты.

— На этот раз, — говорит он, — в моем фильме «Правосудие» французская юридическая система подвергнется критике не изнутри, а как бы со стороны. Такой ракурс исследования показался мне любопытным потому, что в зависимости от принятых в той или иной стране законов один и тот же человек за одно и то же преступление подвергается разному наказанию. В основе сюжета — убийство. Некий французский архитектор убит своей женой и ее любовником, английским подданным. Обоих за одно и то же преступление судят поэтому совершенно по-разному. За ходом обоих этих процессов зритель будет следить вместе с французским следователем, роль которого исполнит Анни Жирардо.

Ю. Чижова

●

Годом Франсуа Трюффо называет французская критика минувший киногод. И действительно, имя этого известного кинематографиста трижды за последние несколько месяцев появлялось на афишах. В ленте «Любовь обращается в бегство» зрители встречаются с Трюффо-режиссером, в американской картине Стивена Спилберга «Контакт: ступень третья» Трюффо выступает в качестве актера, а в фильме «Зеленая комната» участвует и как режиссер и как актер.

Французский журнал «Синема франсэ» поместил интервью с режиссером.

— Почему вы, режиссер, решили обратиться к актерской профессии?

— Необходимость стать актером возникла во время моей работы над картиной «Дикий ребенок». Я много раз перечитывал сценарий и никак не мог решиться приступить к съемкам. Представляя себе исполнителя роли доктора Жана Итара, все время испытывал своего рода ревность. Да, ревность, потому что его задача заключалась в том, чтобы заботиться о неполноценном ребенке, не владеющем даже речью. Актер должен был активно участвовать в жизни мальчика, помогать ему, например, преодолевать расстояние от окна к двери, вкладывать ему в руки предметы... Этот актер ни в коем случае не должен был подавить личность маленького Виктора — «дикого ребенка». Я боялся, что кинознаменитость нарушит равновесие между персонажами, а неизвестный актер мог бы воспользоваться своей ролью для самоутверждения в ущерб мальчику. И вдруг мне пришла в голову мысль самому сняться в этой роли.

— Как Франсуа Трюффо-режиссер оценивает Франсуа Трюффо-актера?

— Голос и походка казались, на мой взгляд, довольно странными, осанка необычной, но в целом образ получался более или менее правдоподобным. Одним словом, можно было поверить в те слова, которые я произносил. После «Дикого ребенка» я получил несколько предложений сниматься. Приглашали даже на роль Наполеона в картине Кристиана Жака. Но я всегда отказывался работать у других режиссеров. Вплоть до предложения Стивена Спилберга — режиссера картины «Контакт: ступень третья».

Это фантастический рассказ о прибытии на нашу планету пришельцев, о контактах землян с инопланетянами. Для того чтобы придать больший вес своему герою, специалисту по неопознанным летающим объектам, Спилберг искал не актера. Кроме того, он хотел, чтобы это был не американец, а европеец.

Получив предложение, — говорит



Франсуа Трюффо в поставленном им фильме «Зеленая комната» (фото из журнала «Синема франсэ», Франция)

Трюффо, — я предупредил Спилберга, что буду вести себя нейтрально, так как не способен смеяться или плакать по заказу, как профессионал. Спилберг согласился, но несколько раз во время съемок заставлял меня превозмочь самого себя. Помогал раскрепоститься. Поэтому я испытал истинную радость творчества, вел себя непринужденно, как остальные актеры на съемочной площадке.

— Повлиял ли опыт со Спилбергом на ваши нынешние отношения с актерами?

— Мне кажется, что я научился быть более терпимым, больше думать о том, как помочь, объяснить исполнителю его задачу...

Сейчас Трюффо работает над книгой, где будут собраны его мысли об актерском мастерстве, о тайнах творчества.

Вот как определяет замысел книги сам автор: «Это рассказ о поведении и ощущениях актеров. О том смешении счастья и отчаяния, которое представляет собой наша профессия. В книге будут также собраны личные воспоминания и наблюдения»...

Впервые как кинокритик Трюффо начал выступать с начала пятидеся-

тых годов. Печатался в основном в журнале «Кайе дю синема». Тогда его статьи шокировали читателей резкостью суждений. Позднее он начал пробовать силы как сценарист.

Первый успех пришел к режиссеру с картиной «400 ударов», полюбившейся зрителям многих стран, в том числе и Советского Союза.

История Антуана Дуанеля, о которой идет речь в картине «400 ударов», получила продолжение в других фильмах Трюффо, последняя картина этой серии — «Любовь обращается в бегство».

— Является ли она столь же биографичной, как и «400 ударов»?

— Нет, — отвечает режиссер, — после «400 ударов» персонаж Антуана Дуанеля перестал быть моим двойником...

Недавно Франсуа Трюффо закончил работу над лентой «Зеленая комната». Ее замысел, по словам автора, возник из довольно прозаического наблюдения. Старея год от года, люди вычеркивают из своих записных книжек адреса и телефоны умерших друзей и вдруг обнаруживают, что среди их знакомых почти никого не осталось. Об этом фильм «Зеленая комната». В картине показана эволюция отношений мужчины и женщины, тоскующих о тех, кто ушел навсегда...

— Так же, как и в работе над фильмом «История Адели Г.», самой серьезной проблемой здесь была проблема финансирования, — говорит режиссер. — С коммерческой точки зрения успех подобного фильма ведь не был очевиден. Но «трудный» сюжет никогда не заставляет меня забыть об интересах публики. Для меня не может быть полного удовлетворения фильмом, который, получив похвальные отзывы критиков, оказывается в конце концов ненужным зрителям.

— Почему вы решили исполнять в картине главную роль?

— Думаю, для того, чтобы получить максимальное удовлетворение от съемок. Письма иногда печатают на машинке, а есть такие, которые пишут от руки. Снимаясь в «Зеленой комнате», я хотел придать фильму интимность письма, написанного от руки...

«Зеленая комната» была доброжелательно встречена французской критикой. «Этот фильм, — писал еженедельник «Франс нувель», — позволяет нам убедиться, насколько автор «400 ударов» изменился, вырос и — остался верен самому себе».

Ю. Чижова

Чехословакия

В рамках XXI Карловарского кинофестиваля под председательством профессора А. М. Броусила проходила традиционная «Вольная трибуна». «Фильм в борьбе за мир и прогресс» — так была сформулирована тема открытого диалога, в котором приняли участие режиссеры, актеры, теоретики и критики, киноведы.

Сделавший вступительный доклад, заведующий отделом культуры и искусства газеты «Руде право» Ян Климент подчеркнул значение кино в борьбе за сохранение мира, за нормализацию условий существования человечества. Остановившись на фильмах фестивальной программы, докладчик указал на наиболее характерные тенденции в современном киноискусстве, проанализировал, в какой мере отвечают актуальным задачам кинематографа идейные замыслы авторов показанных лент.

Участники «Вольной трибуны» говорили об общественном назначении кино, о его роли в утверждении высоких человеческих идеалов, гуманистических принципов жизни.

Если профессор Р. Юренев, констатируя плодотворность метода социалистического реализма, отмечал, что утверждается понятие «социалистическое кино», которому свойственны исторический оптимизм и гуманизм, стремление изображать жизнь в ее революционном развитии, то директор Чехословацкого киноинститута С. Ондроушек как бы продолжил эту тему, сопоставляя с сущностным содержанием социалистической кинематографии некоторые вопросы буржуазной эстетики. Если режиссер С. Герасимов говорил о широком духовном воздействии киноискусства, пропагандирующего идеи мира, о росте прогрессивных кинематографических сил, то с его речью корреспондировало выступление М. Бенешовой (ЧССР), темами которого были кино и молодежь, ответственность художника, его гражданское кредо.

Возможности кино в раскрытии внутреннего мира человека. Кино и зритель. Искусство и коммерция. Вот неполный перечень тем, вокруг которых шла трехдневная дискуссия.

О позиции творца, о его выстраданной правде говорила режиссер И. Акташева (Болгария). О веяниях реакционного буржуазного искусства, которым художникам социалистических стран надо противопоставить умное, целенаправленное творчество, высказался режиссер Гюнтер Меннерт (ГДР). Турецкая актриса Семра Оздамар рассказала о сложностях работы кинематографистов в ее стране, об экономических и политических трудностях, которые испытывают создатели фильмов. Индийский журналист Девендра Кумар также подчеркнул, в какой зависимости от коммерческих интересов находится развитие индийского кино.

«Вольная трибуна» продемонстрировала единодушие участников фестиваля в понимании главных задач современного киноискусства, послужила делу укрепления и развития международного сотрудничества деятелей прогрессивного кино всего мира.

Н. Сергеева

Янина Маркулан

Всего в 57 лет, в возрасте плодоносной творческой зрелости, ушла из жизни Янина Казимировна Маркулан — доктор искусствоведения, профессор Ленинградского института театра, музыки и кинематографии.

Янина Казимировна захватывающе интересно построила свою судьбу. Именно построила, потому что была она из тех людей, кому и в голову не приходило пассивно подчиняться обстоятельствам. Напротив, обстоятельства — всегда покорялись ей. Она занималась журналистикой, историей театра и кино, военным корреспондентом шла в рядах легендарного партизанского соединения Федорова, работала завлитом театра, была актрисой оперетты... Чего только ни делала она на своем коротком веку! И все профессионально, весело, даровито.

Мы знали ее прежде всего как крупного, серьезного искусствоведа. В актив советского киноведения вошла ее книга «Кино Польши» и глубокие статьи-исследования важнейших проблем киноискусства. Заслуженный успех имела книга «Зарубежный кинодетектив» — одна из первых работ такого рода в советской науке о кино. Феномен детектива внимательно рассмотрен автором в широком социокультурном контексте. Размышляя над сложнейшими проблемами современной буржуазной культуры, Я. К. Маркулан говорила о необходимости ее комплексного историко-теоретического изучения. Незадолго до смерти она вычитала гранки еще одной своей книги, где подробнейшим образом проанализировала мелодраму и «фильмы ужасов».

Критико-теоретические труды Я. К. Маркулан — это работы советского искусствоведа, блестяще владевшего методологией марксистско-ленинского эстетического анализа. Янина Казимировна умела не только горячо и твердо отстаивать основополагающие принципы нашего искусствознания, но и вести активное, аргументированное наступление на чуждые нам идеологические и эстетические концепции.

Янина Казимировна была идеальным научным руководителем, прекрасным педагогом и неутомимым общественным деятелем. Она успешно работала секретарем Ленинградского отделения Союза кинематографистов СССР, руководила сектором кино ЛГИТМИКа.

Мы, ее ученики, благодарны ей и за важные нравственные уроки. Ничего не принимать вприглядку, но если уж уверовал в свою правоту, отстаивай ее, потому что научная истина — это результат не только интеллектуальных, но и нравственных усилий, это — поступок. Так жила в науке Я. К. Маркулан. Умела бороться за свои идеи, умела с достоинством переносить поражения.

По натуре своей Янина Казимировна была бойцом. Всем известно, что она долго и тяжело болела. Врачи предписывали ей почти полную неподвижность. Она согласно кивала головой. А утром, как всегда, элегантная, женственная, заряженная юмором, ничем не выдавая жесточайших физических мук, отправлялась на «Ленфильм» или в институт — на работу!

А как она смеялась! Все, кто знал ее, помнят этот смех, безудержный, лукавый, задорный, необидный... А голос! До самой ее кончины он сохранил девическую глубину и мягкость. Она была наделена редким, удивительным талантом — жить! Щедро, открыто, размашисто, в полную силу, честно!

Остались на свете ее книги, статьи, идеи, которыми она охотно делилась, остались ученики. И в каждом из нас — она: живая, надежная, сильная... Светлая ей память.

Валерий Барановский

Михаил Маклярский

Однажды мы ехали в электричке. Михаил Борисович Маклярский рассказывал что-то, как всегда, интересное и остросюжетное. Но вдруг он замолчал и, прикрыв глаза своими длинными темными ресницами, стал слушать, о чем говорили парни, сидевшие на соседней скамье. Я тоже прислушался. И каково же было мое удивление, когда я понял, что ребята не просто ведут беседу, а проигрывают текст из «Подвига разведчика». Это было удивительно: как будто в вагоне читали вслух монтажные листы или прокручивали фонограмму фильма. Каждая фраза, каждая реплика, даже интонации Бучмы, Романова, Кадочникова и других актеров воспроизводились с буквальной точностью. Я взглянул на Маклярского и подумал: интересно, что сейчас чувствует один из создателей картины, причисленной к классике советского героико-приключенческого фильма, картины, которая живет в памяти вот уже третьего, а быть может, и четвертого поколения зрителей? Я только подумал, но не спросил об этом у моего спутника. Впрочем, Михаил Борисович и не ответил бы: он не любил говорить о себе.

Михаил Борисович Маклярский начал свою трудовую деятельность рано, почти мальчиком. В середине двадцатых годов он стал комсомольцем, в начале тридцатых вступил в Коммунистическую партию. Чекист, разведчик, партизан, полковник Советской Армии, награжденный многими боевыми орденами и медалями, Михаил Маклярский в кинематограф пришел зрелым человеком.

Достаточно перечислить названия картин, в создании которых Маклярский принимал участие в качестве сценариста, чтобы оценить, как много сделал он для развития приключенческого и детективного жанра в кино: «Подвиг разведчика» и «Секретная миссия», «Ночной патруль» и «Выстрел в тумане», «Стреляй вместо меня» и «Петерс», «Инспектор уголовного розыска», «Будни уголовного розыска» и многие другие. А еще были пьесы, статьи, документально-художественные очерки о чекистах, разведчиках, партизанах, работниках советской милиции. Можно сказать, что М. Б. Маклярский был подлинным рыцарем этого сложного жанра, который неизменно любим зрителями всех, без исключения, возрастов. Маклярский прекрасно знал законы детектива, он умел выстроить острый сюжет и драматическую биографию героя, увлечь головокружительной динамикой содержательного, емкого действия. Вероятно, именно поэтому многие его фильмы живы и сегодня.

М. Б. Маклярский был удостоен звания заслуженного работника культуры, заслуженного работника МВД и Почетного чекиста, и это полно характеризует его как человека и художника-гражданина.

Нельзя не вспомнить о том, что М. Б. Маклярский был одним из организаторов и первым директором Высших курсов сценаристов и режиссеров Госкино СССР. Это уникальное учебное заведение было создано впервые в истории мирового кинематографа, поэтому его руководителям пришлось идти непроторенными дорогами. Результаты не замедлили сказаться. Сценаристы и режиссеры, закончившие Высшие курсы, работают сегодня на всех студиях страны.

Мне приходилось ездить вместе с М. Б. Маклярским по столицам многих союзных республик, и повсюду его с радостью встречали бывшие слушатели курсов — ныне признанные мастера. Михаил Борисович искренне радовался их успехам и так же искренне огорчался, если кого-нибудь из его учеников постигала неудача.

Во все, что делал М. Б. Маклярский, он вкладывал все свои силы.

Когда уходит из жизни писатель — остаются его книги; уходит кинематографист — остаются фильмы; уходит педагог — остаются ученики. После Михаила Борисовича Маклярского остались и книги, и фильмы, и ученики. Он прожил трудную, но счастливую жизнь.

Кирилл Рапопорт

Заира Арсенишвили,
Эрлом Ахвледиани,
Лана Гогоберидзе

Несколько интервью по личным вопросам

«Несколько интервью по личным вопросам».
Софико — С. Чиаурели,
Кето — К. Бочоришвили



— Вот с этого все и началось.

Старая женщина достает с полки книгу и осторожно раскрывает ее. Это старинное издание Ильи Чавчавадзе.

— Здесь была маленькая пустая комната... Сюда мы перетаскали книги со всего дома. Отец сам выстругал эти полки, потом привел меня сюда и сдал эту библиотеку. В этом году я закончила гимназию.

Женщина осторожно перелистывает книгу.

— Это было шестьдесят лет тому назад.

Женщина внимательно обводит взглядом книгохранилище.

— Жизнь пробежала как одно мгновение.

Женщина достает еще одну книгу, проводит по ней рукой, вытирая невидимую пыль. Потом снова ставит ее в шкаф, оборачивается и неожиданно спрашивает:

— Вы замужем?

— Да.

— И дети есть?

— Да, мальчик и девочка.

— Счастливая вы...

В глазах у женщины тоска, потом она ласково улыбается и спрашивает:

— Любите свое дело?

— Очень.

Это говорит Софико, героиня нашего фильма. Рядом с ней фоторепортер Ираклий — снимает пожилую библиотекаршу.

Софико и Ираклий идут по осенним улицам Тбилиси, на ходу пожевывая бублики, переговариваясь и смеясь. Софико задает вопросы молодой женщине с мольбертом. Ираклий фотографирует. Неожиданно он поворачивается и нацеливает фотоаппарат на Софико.

Она смеется.

Раннее утро. Софико быстро встает с постели, на ходу надевает халат, осторожно прикрывает дверь, чтоб не разбудить спящего Арчила, за ней по пятам ходит собака.

— Эка, Сандро, просыпайтесь — время!

В ответ полная тишина.

Софико сдергивает одеяло с сына, потом с дочери.

— Мама, оставь меня, встану через пять минут. Вредно так сразу просыпаться.

Софико выходит на кухню. А дети тут же натягивают одеяла, Сандро включает магнитофон, и квартира заполняется звуками джазовой музыки.

Из своей комнаты выходит Арчил. Это интересный мужчина с чуть поседевшими волосами; на голые плечи он накинул мохнатое полотенце. Он входит в детскую и выключает магнитофон.

— Хоть бы соседей пощадил!

— Обалдеешь от этого грохота, — тоном взрослой добавляет Эка и лезет к брату в кровать. Завязывается отчаянная возня...

— Мама, скажи ему!

Софико врывается в комнату и обрызгивает детей водой из стакана.

— Встанете вы или нет, в конце концов?

Арчил протягивает Софико сорочку.

— Вот видишь, опять оторвалась!

— Ладно, Арчил, надень другую.

— К тому пиджаку только она одна подходит.

Софико подчеркнуто вздыхает, хватает сорочку и направляется в комнату матери.

— Как спала, мама?

— Хорошо.

— Софико! — слышен голос Арчила.

На ходу пришивая пуговицу, Софико входит в кухню, где Арчил сидит за столом и пьет чай.

— Знаешь, что я придумал? Давай сейчас же купим машину. Сколько раз можно пропускать очередь?

В этот момент на кухню стремительно вбегает Эка, она протягивает матери расческу и резинку для волос. Софико причесывает ей волосы.

— Столько прожил на свете, — продолжает Арчил, — и так до сих пор не видел Дарьяла! Поедем и туда. Остановимся где-нибудь в лесу и поживем там несколько дней, или у моря... в Гудауты, например... Помнишь, там под скалой лежали большие бревна... Туда поедем...

Наполовину причесанная Эка бежит к Сандро:

— Сандро, мы покупаем машину!

Брат обалдело смотрит на Эку, потом вскакивает, дети врываются на кухню.

— Покупаем машину! Покупаем машину! — прыгает от радости Эка.

— Поехали! Поехали! — кричит Сандро и садится верхом на стул. Эка устраивается сзади. Сандро держит спинку стула, как руль.

— Без меня не уезжайте! — подхватывает игру Софико и тоже пристраивается к детям. — Едем в Гудауты!

В восторге от общего шума лает собака.

— Софико, давай займем, чего не хватает, и купим.

Софико тут же соскакивает с «машины».

— А главное, чего не хватает? Каких-то трех тысяч рублей. Дети, который час?

— Ой, опаздываем!

Арчил сразу сник. Он искоса взглянул на Софико, допил чай, отодвинул чашку.

— И в самом деле, для чего нам машина? Современного человека губит малоподвижность.

— Вот именно,— кивнула Софико и, напевая, ногой поправила дорожку в коридоре.

— Чем зверь здоровее человека? А только тем, что он ходит пешком,— Арчил остановился у зеркала, поправил галстук. — И вообще, двадцать первый век будет веком пешеходов.

Софико сидит в редакции за столом, пишет.

— Войдите,— отзывается она на стук в дверь, не поднимаясь от бумаг. Очень маленького роста старая женщина входит в комнату.

— Пожалуйте,— щурит Софико близорукие глаза.

Женщина не двигается с места. Софико встает. Подвигает женщине стул. Та опускает голову и робкими, неуверенными шагами направляется к столу.

— Слушаю вас.

— Я бы не посмела прийти сюда, — тихо говорит женщина,— если б не прочла ваши статьи.

Софико кивает.

— Хочу в дом престарелых...

— Вы живете одна?

— Нет, но... утром все уходят, и я, как глухонемая, в четырех стенах. А придут — им все равно не до меня. Запираются и говорят о своем. Видимо, не хотят, чтобы я слышала. А там хоть поговорить будет с кем.

— А что ваши? Они согласны?

— Нет... — Женщина опускает голову... — Говорят, ты опозоришь нас перед людьми.

В комнату входит Ираклий. Он с улыбкой кивает Софико и направляется к своему столу. Женщина сразу сникает. Потом, не подымая головы, неожиданно громко говорит.

— И смерть меня позабыла!

Ираклий испуганно оглядывается на Софико. И Софико смотрит на Ираклия. Потом снова обращает взволнованный взгляд на женщину.

— Не знаю даже, что вам и сказать. Хотите, я пойду к вашим?

Женщина грустно улыбается.

— Нет, детка, когда-нибудь кончится все это. Пойду...

— Я провожу вас,— встает с места Софико.

Женщина, опустив голову, выходит из комнаты.

Софико надевает очки, снова склоняется над бумагами, разложенными на столе. Неожиданно раздраженным жестом сбрасывает листы:

— Ну вот, теперь по этому школьному делу придется трястись три часа автобусом!

Лицо Ираклия светлеет.

— Мы должны ехать с тобой?

Он подходит к столу и заносит ноги через спинку стула так, будто садится на лошадь.

Софико входит в гастроном, направляется к очереди за курами.

Только она собирается занять очередь, как ее обгоняет и чуть не сбивает с ног худая, как жердь, женщина.

— Ой, простите ради бога, простите!

Софико недовольно наклоняется к чулку...

— Ой, неужели я вам чулок порвала? Из-

вините меня! — Она тут же обводит взглядом магазин и оборачивается к Софико:

— Можно я отойду на минутку?

Софико кивает.

— Как это со мной случилось! Такая добрая женщина, а я ей чулок порвала! — приговаривая на ходу, женщина стремительно подбегает к другой очереди.

— Яйца еще не кончились? Не забудьте меня, дорогая! Я сейчас подойду.

Женщина возвращается туда, где за Софико уже стоит с сердитым видом рослая женщина. Она пытается встать впереди, но женщина с сердитым взглядом твердо заявляет:

— Никого не пущу без очереди.

— Как это без очереди? — возмутилась худая. — Я здесь стояла. Помните, я даже порвала вам чулок? — в надежде обратилась она к Софико.

— Да, да, я очень хорошо вас запомнила. Она действительно занимала очередь.

Сердитая недовольно оглядела обеих, но замолчала.

Не прошло и минуты, как худая женщина опять стала нетерпеливо переминаться.

— Ради бога, там моя очередь подошла, я отойду на минуточку,— говорит она и, не дождавшись ответа, устремляется к очереди за сыром.

— Вы только посмотрите на нее! — восклицает сердитая женщина.

А худая тем временем успевает растолкать очередь, получить головку сыра и теперь подбегает к очереди за яйцами. Но тут подымается новый переполох: ее очередь уже прошла, а женщина в плаще настроена явно воинственно.

— Через мой труп! — категорически заявляет она.

Худая в отчаянии:

— Я здесь стояла, вот только что отошел человек, за которым я занимала очередь...

Неожиданно за нее вступается продавщица, и торжествующая худая получает пятьдесят яиц.

Она возвращается в прежнюю очередь, отягощенная покупками, и бормочет себе под нос:

— Говорят, не стояла! Это они будут меня учить, как стоять в очереди!

Софико помогает ей уложить яйца и сыр в сумку и авоськи.

— Спасибо, спасибо...

Женщина еще раз окидывает взглядом магазин, и лицо ее каменеет:

— Там, кажется, гусей выбросили!

— Ради бога, идите! — неожиданно говорит сердитая женщина, и худая устремляется в сторону гусей.

Из магазина Софико выходит одновременно с худой женщиной, сумки которой доверху наполнены всякой провизией. Софико с сочувствием смотрит на нее.

— Неужели у вас никого нет дома, что вы одна тащите такую тяжесть?

— Потому и тащу, что есть! — восклицает женщина. — Есть, да еще сколько — целый полк: муж, четверо детей, два зятя и пятеро внучат. У нас весело!

— Когда же вы успели?.

— Вот и успела, — женщина счастливо улыбается. — Моя покойная бабушка все время только и вбивала мне в голову: «Хочешь большого счастья, заводи большую семью».

— Вы не удивляетесь, что я задаю вам вопросы. Я журналистка...

— Журналистка? При чем же тут я? Я ничего собой не представляю, нигде не работаю. Всю жизнь только и ухаживаю за детьми и мужем...

— А меня именно это и интересует. Может, присядем на минуточку в сквере. И вы передохнули бы немного...

— Да что вы, куда там отдыхать. Дух некогда перевести...

Женщина хочет еще что-то сказать, но замечает у ларька напротив очередь. Прямиком, в самом опасном месте, она переходит дорогу. Софико видит, как засвистел и подошел к женщине милиционер. Женщина тут же, посреди улицы, ставит сумки на мостовую, показывает на очередь у ларька и уговаривает милиционера — мол, очень прошу, разреши перейти. Милиционер, махнув рукой, отходит. Женщина перебегает улицу.

Улыбаясь, смотрит ей вслед Софико.

Софико проходит по открытому каменному балкону старого дома и открывает дверь.

В большой комнате с высоким потолком, на тахте, накрытой ковром, сидит тетушка Маро и что-то вырезает из газеты. Она подымает голову и поверх очков смотрит на Софико.

— Слава богу, вспомнила старых теток!

— Она же позавчера была, Маро, — напоминает ей тетя Кето, которая, уютно устроившись в кресле, вяжет.

— Когда хочешь, так ты старая! — Софико вынимает из сумки курицу и яйца.

— Зачем это, Софико! — разволновалась тетушка Кето.

Маро бросает взгляд на принесенные продукты:

— Приготовь плов с курицей, Кето!

Кето многозначительно смотрит на Софико — видишь, мол, каково мне живется — и уносит продукты на кухню.

— Свари Софико кофе! — добавляет ей вслед Маро.

Софико с интересом оглядывает газетные вырезки.

— Давай-ка, что у тебя заготовлено для нашей семьи...

Маро не обращает внимания на иронический тон Софико и протягивает ей несколько газетных вырезок:

— Вот это отнеси Анне, пусть узнает, что она делает со своими легкими. День и ночь с сигаретой во рту...

Софико берет у нее из рук вырезки.

— А для Арчила у тебя ничего нет? Смотри, не то он обидется.

— Для Арчила — ничего. А это вот для тебя твоя статья... — Маро протягивает Софико еще одну газетную вырезку.

Софико берет ее и улыбается: статья вся покрыта восклицательными и вопросительными знаками, сделанными красным карандашом, некоторые предложения подчеркнуты толстой линией.

— Ну что ж, ты, значит, уже решила проблему одиночества.

— Да не слушай ты ее, Софико. Это прекрасная статья. Особенно мне понравилась эта поющая семья. — Глаза у Кето наполняются слезами.

— Это те, которым песня во всем помогает, не так ли? — усмехается Маро. — Иди, Кето, приготовь плов.

Софико откидывается на спинку кресла, задумывается.

— Вы, наверное, не поверите, но никаких неприятностей в семье у нас нет. Нам помогает песня. Мы все поем... И дети наши, вслед за нами, поют чуть ли не с самой колыбели...

Это говорит женщина с простым приятным лицом, укладывая ребенка в колыбель.

Звучит песня, старинная многоголосая грузинская песня о светлячке.

И мы видим всю семью — мать, отца и четырех детей, поющих слаженно, задушевно...

— Нам песня строить и жить помогает, — иронизирует тетушка Маро.

— Да, помогает, помогает, — искренне возмущается Кето.

— Нам песня строить и жить помогает... — поет Софико.

Маро смотрит на Софико, потом встает, причесывает седые, коротко остриженные волосы.

— Что-то со мной творится в последнее время, голова кружится, ноги подкашиваются. И тут что-то колет. — Маро прикладывает руку к сердцу.

— Это называется старостью, Маро, — доносится из кухни голос Кето.

— При чем тут старость. Скажет тоже! — сердится Маро.

Софико улыбается. Она подходит к Маро, ласково ее обнимает:

— На самом деле, при чем тут старость!

— Ах ты хитрушка, — ворчливо улыбается тетя Маро.

Они сидят втроем за большим обеденным столом и пьют кофе.

— Знаешь, Софико, Леван защитил докторскую, — с улыбкой говорит Кето.

— Леван? Гигаури? Кажется, он учился

вместе с Арчилом, не так ли? — и Маро многозначительно взглядывает на Кето.

Софико утвердительно кивает.

— В Тбилиси сейчас столько профессоров развелось, что, если бросить камушек, он обязательно попадет кому-нибудь из них в голову. А Арчил со своими способностями и образованностью... сидит себе заместителем директора и все. И ничего ему не скажешь серьезно, — вдруг взрывается Маро, — он все обращает в шутку!

— ...Или процитирует кого-нибудь из великих, как будто, кроме него, никто ничего не читал. — Маро встает и взволнованно ходит из угла в угол. — Один историк, оказывается, говорил: «Я сижу и пишу: «Наполеон сел на коня...», «Наполеон сошел с коня...», а моя красивая жена в это время ходит из комнаты в комнату». Значит, защити я хоть десять докторских, человечеству от этого не будет ни жарче, ни холоднее... Необыкновенно привлекательно, не правда ли? А по-моему, он просто лентяй! — Маро останавливается перед Софико и обращает на нее взгляд, полный негодования:

— Я же знаю, что ты мне скажешь...: «Тетушка, как тебе не стыдно, Арчил и лентяй?!» Да, да, лентяй тот, который не использует до конца своих возможностей, он преступник перед самим собой и обществом!

Софико и Кето переглядываются, стараясь скрыть улыбку.

— Что ты на меня смотришь? Это все ты виновата. Пусть себе сидит целыми днями, читает «Науку и жизнь» и тратит время на изучение психологии бегемота. Что ты молчишь?

Софико встает, наливает на ладонь воображаемую воду из старого чайника и «обрызгивает» ею тетку:

— А что мне ответить? Ты же сама за всех говоришь. И ругаешь нас и сама за всех отвечаешь!

— А я все думаю, если б он защитил докторскую, и зарплата бы им прибавилась.

— Как это ты умеешь, Кето, все сводить к прозе жизни!

— Им же детей надо воспитывать!

— Тут важны принципы, а не хлеб с сыром!

Софико смеется.

— Я, знаешь, о чем думаю? Арчил скажет: «Если я стану профессором, тетя Маро бросит в меня не камушек, а огромную глыбу!»

— Не исключено, между прочим.

— Но все же было бы хорошо, если бы им прибавили зарплату!

— Кето!

Софико подходит к камину, на выступе которого сидит старая плюшевая обезьянка. Она берет ее в руки.

— Где ты ее взяла?

— В старом сундуке, — всхлипывает Кето, Маро возмущенно смотрит на нее.

Софико задумчиво кладет обезьянку на стол и направляется к двери.

— Снова теперь пропадешь, — бросает ей вслед Маро.

Софико грустно улыбается, оглядывается.

...В окне серого обшарпанного здания маленькая Софико с плюшевой обезьянкой в руках. Она грустно смотрит вдаль.

Идет снег.

Из окна видна колокольня, за ней — лес, а за лесом заснеженные горы и тропа, вьющаяся меж деревьев.

Неожиданно, словно из-под земли, появляются на дороге две женщины — это тетки Софико. В руках у Маро зонт, который, видимо, ей мешает. Она то сует его подмышку, то вешает на руку и, наконец, отдает его Кето. У Кето и без того в руках хозяйственная сумка и детское пальто. Женщины приближаются к большим воротам. Кето бросает взгляд на окно и вдруг останавливается. Останавливается и Маро.

За окном, как завороженная, стоит Софико.

По той же дороге они возвращаются уже втроем. Софико то забегает вперед, то кружится вокруг теток. В руках у нее плюшевая обезьянка. Тетки подзывают ее, поправляют на девочке одежду... Софико все смеется и смеется, и смех ее больше похож на плач. Вдруг она останавливается и оглядывается на дом.

К окнам прилипли дети, смотрят вслед маленькой Софико...

Взрослая Софико кивком прощается с тетками, прикрывает за собой дверь.

За кухонным столом над раскрытой тетрадью сидит Эка. А Софико, перебирая овощи, отчитывает Сандро, который стоит, прислонившись к стене, и одним глазом читает книгу.

— Сколько можно ходить из-за тебя в школу, мне стыдно в конце концов! На каждом собрании разговор о тебе. Ты хоть слышишь, что я тебе говорю? Сандро!

Сандро оторвался от книги, с невинным видом взглянул на мать и вдруг воскликнул:

— Что это ползет, мама?

Софико вскрикнула в испуге. Сандро расхохотался.

— Не валяй дурака, Сандро. Нельзя же думать только о своих удовольствиях!

— А как же чувство долга? — неожиданно, тоном Софико, подхватывает Сандро. — Ты что думаешь, все, что я делаю, доставляет мне удовольствие?

Восторженно смотрит Эка на брата. А Сандро постепенно входит в роль и теперь уже тоном какого-то другого взрослого человека продолжает:

— Главное в жизни не личное счастье, главное — принести обществу как можно больше пользы.

На кухню входит мать Софико, садится за стол.

— Кто будет продолжателем дела, начатого нами, — ты, Яшвили, с такими-то волосами? — почти уже кричит Сандро, и Тэсси лаем выражает свое согласие. — Тэсси, пошли!

Собака бросается к мальчику, Сандро кивает Эке, и они торжественно покидают кухню.

Бабушка с улыбкой смотрит им вслед.

— Ну что с ними говорить!

Софико бросает в кастрюлю овощи, наливает воду:

— Вот приготовлю борщ, и будет обед на два дня!

Арчил в своем кабинете говорит по телефону:

— Да, да, из института истории... Для участников всесоюзной конференции... Двадцать номеров, пять обязательно одноместных...

Арчил повесил трубку. Тенгиз — бородатый человек средних лет — тут же подсунул ему бумаги:

— На, подпиши.

— Прежде спросил бы, как я, что я... А еще другом называется, — ворчит Арчил и подписывает бумаги. — Если б я собрал все свои подписи, получилась бы пухленькая книга.

— Ну ладно, Арчил.

— Что ладно? В ваших руках я превратился в настоящего бюрократа...

Звонит телефон.

—А, Софико, это ты? Да, хорошо, принесу.

А у себя в коридоре ему отвечает Софико:

— Обед? Конечно, есть. Да, хорошо.

Она входит на кухню, садится и, смеясь, говорит матери:

— Ты слышала, мама? Вот тебе и обед на два дня. Арчил придет с друзьями.

За столом сидят друзья Арчила. Слышен гул голосов и пение. Арчил что-то рассказывает — остальные слушают, время от времени вставляют какие-то реплики, смеются. Софико расставляет на столе чистые тарелки.

— Знаете ли вы, что муравьи летают? — говорит Арчил.

— Да ладно тебе!

— Да, да, летают, когда приходит время любви, у них появляются крылья.

— Вах! — удивляется кто-то.

— А говорят: «Рожденный ползать, летать не может».

— Это говорят о людях. Муравей летает, правда, в жизни лишь один раз, но летает.

— Такова прекрасная судьба... — начинает кто-то песню...

— А потом? Что с ним происходит потом? — неожиданно спрашивает Софико.

Арчил взглядывает на нее с улыбкой:

— Потом он снова ползает. Что же делать бедному муравью, не все же ему летать.

Софико входит в детскую. Дети спят. У Сандро горит ночник, около подушки лежит раскрытая книга. Софико берет книгу, закладывает ее листком бумаги.

За открытыми дверьми видны Арчил и его товарищи. Слышится шум голосов, Арчил снова с увлечением что-то рассказывает.

Софико тушит свет, осторожно прикрывает дверь...

— Знаете, что делает старый носорог? Он отбивается от стада и живет один до самой смерти, — рассказывает Арчил.

— Хватит, не своди с ума этих людей, — прерывает его Софико.

Арчил нагибается к мужчинам, прижимает палец к губам и шепотом говорит:

— Смотрите, не говорите об этом Софико, не то она пожалеет носорога и вернет его в стадо.

Софико подымает бокал:

— Давайте лучше выпьем. Выпьем за то, чтобы мы всегда были вместе и любили друг друга.

Софико выпивает стакан до дна, окидывает гостей веселым взглядом:

— А ну-ка, хлопайте!

Кто-то переворачивает стул, и все ударяют в ладоши.

Софико танцует.

Арчил смотрит на Софико.

Софико танцует с увлечением. Она словно забывает об усталости, все убыстряет и убыстряет ритм. Окружающим передается ее возбуждение. Все поют, хлопают в ладоши...

Арчил, улыбаясь, переглядывается со своим бородатым другом.

Веселье за столом достигло высшей точки. Неожиданно Софико останавливается.

В дверях в одной рубашке стоит заспанная Эка. Наступает тишина.

— Что с тобой, мы тебя разбудили? — Софико нежно обнимает девочку, ведет в детскую, взволнованно повторяя:

— Спи, дорогая, спи!

Софико убирает со стола. Гости уже ушли. Арчил сидит на кушетке и просматривает газету. Софико тяжело опускается на стул и, улыбаясь, смотрит на Арчила:

— Устала я...

И тут же раздается энергичный голос:

— Теперь о себе. Пятнадцать лет уже как я приехала из деревни, окончила курсы и с тех пор все время работаю на фабрике...

На экране лицо молодой женщины с блестящими черными глазами.

— Сперва работала на одном станке, потом наловчилась и теперь уже на двенадцати станках работаю — что поделаешь, не могу находиться в бездействии, я и девочкам покоя не даю. Все время говорю им — работайте! работайте!

— Семья у вас есть?

— Семья у меня — любой позавидует! Не дай бог мне прожить хоть день без семьи.

— Какие у вас условия жизни?

— Очень хорошие, очень хорошие! Трехкомнатная квартира — больше нам и не нужно. Муж мой слесарь. У нас трое детей. И в доме все есть: телевизор, холодильник, стиральная машина, швейная машина. А сейчас еще «жилую комнату» купили.

— Детей растить не трудно? Кто-нибудь помогал вам?

— Да что вы, зачем? Нам государство помогает в воспитании детей, шести месяцев я их уже сдавала в ясли, потом водила в детский сад, сейчас мне старшая помогает растить младших.

— Вот что меня еще интересует: как вы проводите свободное время?

— Как это время проводить, что вы! Я всегда работаю! Здесь — работаю, домой прихожу — работаю. И телевизор-то мне смотреть некогда. Если и присяду — так непременно что-то еще делаю.

— Мечтаете ли вы о чем-нибудь?

— Перед сном я всегда думаю о том, какой завтрак приготовить наутро семье. Они у меня очень разборчивые в еде, и я стараюсь всем угодить.

Софико сидит перед неубранным столом и с улыбкой вспоминает черноглазую ткачиху.

Подходит Арчил, садится рядом, ласково берет ее за подбородок, заглядывает в глаза:

— Что с тобой, не постарела ли, милая?

— Да, — кивает Софико.

— Нет, — качает головой Арчил.

И ей опять слышится голос ткачихи:

— Когда я приехала из деревни — поначалу очень скучала. Часто ходила на вокзал встречать и провожать наш поезд. Сейчас, правда, очень редко, нет-нет да схожу на вокзал. Это вы, пожалуйста, не записывайте, это я так говорю. — Молодая женщина нежно, мечтательно улыбается:

— Вот вы меня спрашивали о мечте: я часто думаю, что если бы фабрика была в нашей деревне и мы все там жили... Наверное, это и есть мечта.

Арчил и Софико сидят обнявшись за неубранным столом.

Сквозь пожелтевшие кроны дубов просвечивает синее осеннее небо. Земля усыпана красными, желтыми, выцветшими осенними листьями. То там, то сям виднеются яркие цветы шиповника. Тишину леса нарушает лишь шуршание шагов по сухим листьям, да еще изредка крикнет сойка.

По тропинке идут Софико и Ираклий. Софико иногда нагибается и подымает с земли лист, потом оборачивается на Ираклия. Ираклий улыбается, но в этой улыбке нет привычной ему веселости. Он покорно следует за Софико и не сводит с нее грустного взгляда.

По дороге движется тачка, запряженная ослом. Рядом с ней — пожилой крестьянин.

— Какая тишина... — не оборачиваясь, говорит Софико, — скажи что-нибудь, Ираклий.

— Был добрый человек.

— Сказку рассказываешь?

— И жена у него была добрая и дети, и был у того человека осел, и осел был бы добряком, если бы он не родился ослом...

Рассказывает Ираклий и тянет за веревку осла, а Софико сидит на тачке, украшенная венком из осенних листьев, и слушает, улыбаясь.

— Однажды добрый человек решил поехать в соседнюю деревню. Сел на осла и поехал. Встретил по дороге одного старика. Добр был человек и посадил старика на своего осла.

Теперь уже они идут по тихому осеннему лесу...

— Проехали так еще немного, и встретился им ребенок. Добр был добрый человек и посадил ребенка на осла. Прошли еще немного — и видят: лежит на земле верблюд, там же валяется груз. А хозяин верблюда сидит на бревне и заливается горючими слезами. Добр был добрый человек и посадил на осла верблюда со своим грузом и хозяина со своими слезами.

— Человек-то добр, а каково ослу!

— Прошли они еще немного, и осел говорит доброму человеку: «Добрый человек, посади и меня на осла!».

— Добр был добрый человек,— подхватывает Софико, и они уже в один голос говорят: — и посадил осла на осла.

—Ираклий, мы, кажется, пришли.

Софико и Ираклий входят в здание школы.

Директор, сухопарый высокий мужчина средних лет, в это время прорабатывал ребят, стоявших тут же у стены. При виде входящих он немного растерялся, подчеркнуто вежливо поздоровался и показал ребятам рукой — мол, вы свободны.

Сломя голову мальчишки выбегают из кабинета.

— Мы по поводу вашего письма, из редакции, — говорит Софико.

Директор с сомнением пожимает плечами.

— Не знаю, поможет ли нам что-нибудь?

— Попробуем, а там видно будет.

Небольшой дворик школы разделен пополам проволочной перегородкой. У изгороди стоят мальчишки. За перегородкой построена времянка для строительного материала. Повсюду — кирпич, песок, камень, доски...

— Смотрите, — неожиданно взволновался директор, — можно терпеть такую несправедливость? Отнять и у кого? У детей? У школы?

Софико надевает очки и внимательно огля-

дывает двор. Ираклий с разных точек фотографирует.

— Мы много воевали, но ничего не вышло, — взволнованно поясняет директор. — Он так повел дело, что сам еще и прав оказывается...

— Это его дом? — спрашивает Софико.

— Да, а этот дом строит для сына. Всю спортивную площадку у нас отнял.

Как раз в это время во двор, со стороны времянки, въезжает большая машина. Из кабины вылезает плотный мужчина, с кузова спрыгивают двое рабочих, потом кузов переворачивается, и на землю с шумом летит щебень...

Плотный мужчина обходит машину, строго поглядывает на директора и его гостей, снимает кожаное кепи и вытирает вспотевшие лицо и голову. Все это он делает основательно и спокойно.

— Вот и сам пожаловал! Когда вижу этого типа, кровь ударяет в голову... И нет на него управы, хоть умри! — в отчаянии восклицает директор.

А плотный мужчина спокойно сидит на пне и по-хозяйски оглядывает школьный двор.

Софико и Ираклий ждут автобуса. На остановке стоят еще несколько человек. На площадь медленно выезжают «Жигули» и останавливаются около Софико. В машине тот самый плотный мужчина. Он высовывает голову из окна:

— Слушайте, если вам в Тбилиси, я вас отвезу.

— Не беспокойтесь, мы и автобусом хорошо доедем, — сухо отвечает Софико.

— Зачем же так, — продолжает мужчина. — Мне все равно в ту сторону...

— Ну и езжайте себе... — и Софико поворачивается к Ираклию в знак того, что разговор исчерпан.

Мужчина вылезает из машины.

— Хочу сказать вам пару слов... Если вас интересует это дело... Покажу вам документы... Я думаю, мы сможем найти общий язык...

Софико смотрит на Ираклия — ты, мол, ответь...

— Минуточку, не двигаться! — вдруг восклицает Ираклий и нацеливает аппарат.

Мужчина от неожиданности вздрагивает. Софико еле сдерживает смех.

— Да идите вы, — с явным отвращением говорит мужчина, — не хотите, так тряситесь в этом разбитом автобусе...

Мать Софико, облокотившись на подушки, сидит на тахте. Рядом с ней примостилась Эка и не сводит с бабушки глаз. Тут же рядом Сандро как всегда с книжкой.

— Солнце стоит неподвижно, — рассказывает бабушка, — огромное солнце, изорванное на красные, желтые, сиреневые куски. Весь день и всю ночь так и висит оно без движения на горизонте, и все вокруг — замерзшая земля, приземистые растения — окрашено в какой-то странный неживой цвет.

— Неужели оно светит и ночью? — спрашивает Эка.

— И днем и ночью, — отвечает бабушка. — Но это только летом. А зимой там сплошная ночь.

— Зато зимой бывает северное сияние, — не подымая головы от книги, говорит Сандро.

— А это очень красиво? — снова спрашивает Эка.

Бабушка ласково гладит ее по голове, задумывается, потом так же спокойно отвечает:

— Наверное, красиво. Сейчас я думаю, что это красиво...

В комнату входит Арчил:

— Софико не пришла?

— Звонила — запаздывает.

— Как это запаздывает! Мы же должны пойти на банкет!

Бабушка встает.

— Неужели она забыла?

— Да, калбатоно Анна, забыла, — грустно говорит Арчил. — Это ведь пустяк — вот она и забыла.

— Нет, не думаю.

Арчил нежно обнимает ее за плечи.

А Софико и Ираклий тем временем трясутся в стареньком автобусе.

— Который час? — спрашивает Софико.

Ираклий вынимает из кармана часы, открывает крышку и заглядывается на себя, как бы изображая женщину перед зеркалом; проводит рукой под глазами, стараясь разглядеть несуществующие морщины.

— Где ты был, когда раздавали мозги? — усмехается Софико.

— В прятки играл, — бойко отвечает Ираклий и захлопывает крышку часов.

— Может, ты скажешь все-таки, который час?

Ираклий опять вынимает часы и вдруг заливается смехом.

— Опоздала! Опоздала на банкет!

— И чего ты смеешься! — спокойно говорит Софико, и Ираклий тут же смолкает.

Быстрыми шагами, на ходу снимая плащ, входит Софико в спальню, где сидит только что вернувшийся Арчил.

— Что я могла поделать, Арчил? Испортился автобус, и мы битый час простояли в поле.

Арчил словно бы и не замечает ее. Встает, неторопливо, подчеркнуто спокойно снимает пиджак.

Софико останавливается в дверях:

— Как прошла конференция?

Арчил снимает галстук, напевает.

— Много народу приехало?

Арчил развешивает пиджак и сорочку на спинке стула и безмятежно мурлычит себе что-то под нос.

— Петров с женой тоже здесь? А кто был тамадой?

Арчил деловито застилает себе постель.

— Что ты от меня хочешь в конце концов, — вдруг взрывается Софико. Арчил только оглядывается на нее и теперь уже громче напевает свою песню.

Софико не сводит с него взгляда. Арчил садится на постель. Вдруг Софико опускается перед ним на пол и, заглядывая в глаза, шепчет:

— Ну ладно, Арчил.

И тут он не выдерживает, осторожно, нежно прикасается к ее лицу, тянет к себе, обнимает. И вся она отдается его ласке.

Софико присела к пианино, нацепила на себя черную шляпу с огромными полями и что-то играет. Играет с азартом, увлеченно. Дети танцуют.

А у окна стоит Арчил и смотрит на улицу.

Поздняя осень. Во дворе дворник собирает в кучку осенние листья.

Софико играет, и дети весело пляшут под звуки музыки.

Арчил грустно смотрит на улицу.

А Софико уже кончила играть и теперь хочет вместе с детьми, изображая поваров из «Трех мушкетеров».

— Я всегда знала, что во мне умирает великая актриса, — весело восклицает Софико.

Арчил смотрит на жену и детей, потом опять поворачивается к окну.

Во дворе дымят подожженные кучи осенних листьев.

И опять по многолюдной осенней улице идут Софико и Ираклий. Ираклий отбегает, вскакивает на парапет, как бы намереваясь снять улицу, потом вдруг поворачивает аппарат и нацеливает его на Софико.

Софико входит в кабинет редактора.

Редактор — человек маленького роста, лысый, с острым взглядом, приветливо ей улыбается.

— Я тебя позвал, чтобы сообщить приятную новость.

— Слушаю вас.

— Ты же знаешь, Шамше уходит на пенсию. Так вот, на его место мы переведем Эдишера, а тебе хотим предложить место ответственного секретаря.

— Мне?

— Ты же все-таки мать семейства... Не надо будет выезжать из города, и зарплата прибавится почти на тридцать рублей. А главное, в твоих руках все — ты отвечаешь за газету.

Софико угрюмо слушает редактора.

— Ничего не понимаю... Вы считаете, что я уже не могу писать?

— Да что ты говоришь, Софико? Кто может быть лучше тебя в отделе писем, но... подумай, поговори с домашними... И дети требуют внимания. да и Арчила, наконец, жалко.

При упоминании имени Арчила Софико вздрагивает. И редактор замолкает, словно проговорившись некстати.

Софико готовит обед. Деловито, хмуро отбирает, нарезает овощи. Тут же стоит Арчил и не сводит с нее пристального взгляда.

— Насколько я понимаю, ты отказалась.

Софико возится с кастрюлями, не оборачиваясь на Арчила.

— А я все-таки надеялся, что ты что-то поймешь.

Софико нервно толчет орехи.

— Что я должна была понять?

— А то, что я не могу больше так вот жить, — и Арчил накрывает рукой руку жены.

Софико холодно высвобождает руку.

— Как это так?

— Мне осточертели твои бесконечные поездки, бессмысленная возня, копание в чужой жизни.

Софико отходит от Арчила, открывает кран, размашистыми движениями полощет овощи.

— Сколько лет уже мы вместе, а ты так и не смог понять, что я люблю свое дело...

— Что ты любишь? Что? «Прошу вас ответить — счастливы ли вы? О чем мечтаете перед сном? Что скажете о своей профессии?» Неужели ты не понимаешь, что все это фальшь!

Софико вздрагивает, как от пощечины.

— Как это фальшь? Я делаю то, что могу...

Она смотрит на Арчила, и перед ее взором возникает старая библиотекарша. Она улыбается доброй, чуть грустной улыбкой.

— Вы замужем?

— Да.

— И дети есть?

— Да, мальчик и девочка.

— Счастливая вы...

Софико слушает эти слова и молчит.

— Ну ладно, так и будем жить, каждый сам по себе, — резко бросает Арчил и уходит.

Софико смотрит ему вслед...

Ночь. По узкой извилистой улице бежит юная Софико. Бежит сломя голову никого и ничего не замечая кругом. Иногда останавливается, чтобы отдышаться, и снова бежит.

Одолевает подъем, сворачивает в тихий, мощенный булыжником переулок, останавливается перед двухэтажным домом, кричит:

— Арчил! Арчил!

Из окна сразу слышится ответный голос:

— Софико, это ты?

— Арчил, спускайся скорее.

Запыхавшийся Арчил подбегает к Софико.

— Что случилось?

Софико молчит, не в силах выговорить слово.

— Софико! — он берет ее за руку.

Софико вырывает руку, отходит. Потом поворачивается к Арчилу и тихо говорит:

— Мама приезжает!

— Мама?

— Да, мама возвращается с севера!

— Как хорошо... Я рад за тебя, дорогая.

— Нет, ты не понимаешь, Арчил! Мама приезжает, а я не знаю, какая она, какой у нее голос, какие руки... И вместе с тем она — моя мать! Что мне делать, Арчил, скажи?

— Не волнуйся, Софико, все будет хорошо.

— Как мы встретимся, как я назову ее мамой? Помоги мне, Арчил!

Софико обнимает Арчила. И они стоят, не двигаясь, прижавшись друг к другу, одни на узенькой тихой ночной улочке.

— Что с тобой, мама?

Этот вопрос задает Эка, во все глаза смотрит на мать. Софико смахивает слезу, отворачивается.

За маленьким кухонным столом сидят Софико, Арчил и Анна и молча пьют чай.

В своем служебном кабинете, прислонившись к окну, стоит Арчил и тихо, как бы самому себе, говорит:

— Знаешь, чем пахло в доме моего деда? Сушеными персиками и хлебом и еще каким-то прогнившим деревом, и еще дымом...

Арчил поворачивается, задумчиво смотрит на Тенгиза. Тот привычным жестом почесывает бороду.

— Так хочется поехать туда опять... Дом стоял в отдалении, на берегу речки и за версту, за версту никого не было видно.

В дверь заглянула женщина с кипой бумаг.

— Можно, Арчил Михайлович?

— Через пять минут, пожалуйста.

Арчил отвернулся от окна, присел на подоконник:

— И здесь все осточертело. Если б можно было уехать куда-то далеко-далеко, где никто тебя не знает, и начать все сначала.

Зазвонил телефон.

— Да, да, можно, конечно. Через час... Повесил трубку, повернулся к Тенгизу, тот сосредоточенно перебирал каталоги. Арчил снова прислоняется к окну, долгим взглядом смотрит на снующие внизу машины.

Эка играет незатейливую детскую пьеску, рядом стоит бабушка и внимательно следит за нотами. Раздается звонок, бабушка идет к двери.

— А ты играй, Эка.

Эка продолжает играть и прислушивается к голосам в дверях.

— Извините, Софико Георгиевна дома?

— Нет, еще не приходила.

— А-а, извините, я из Гардабани...

— Заходите, пожалуйста, Софико, наверное, скоро придет.

Бабушка и директор школы проходят в комнату. Директор с интересом оглядывает стены, сплошь увешанные спортивными фотографиями. Бабушка жестом приглашает его сесть.

— Вас интересует вопрос школы, не так ли?

— Да, я хотел узнать, что решилось в райсовете... — сразу оживляется директор. — Этот бессовестный все строит и строит... Не знаю... Время ведь идет. А скоро придет Софико Георгиевна?

— Вы не волнуйтесь... Все решится в вашу пользу.

— Вы так думаете?

— Конечно, получится! — с этими словами в комнату врывается взволнованный Арчил и, не здороваясь, набрасывается на директора, который встает и растерянно переводит взгляд с Арчила на Анну. — Получится, если Софико каждый день будет сидеть в приемных, будет унижаться, ссориться... И отдаст этому свое здоровье, нервы, семейное благополучие — все, и ценой всего этого ваш школьный двор станет несколько больше! Конечно же, получится!

— Арчил! — спокойно пресекает его мать Софико.

— Извините, — бурчит Арчил и резко уходит.

За дверьми Эка играет фортепианную пьесу.

Софико сидит в троллейбусе со своими привычными сумками на коленях и безразлично смотрит в окно. Вдруг она кого-то увидела и оживилась.

В сквере расхаживает нарядный Арчил с плащом через руку, явно ожидая кого-то. Софико стучит в окно, стараясь привлечь его внимание.

Троллейбус останавливается. Софико быстро вскакивает и, путаясь в сумках и мешая другим, поспешно вылезает из троллейбуса, спешит навстречу Арчилу. Кажется, что он заметил Софико, и она, улыбаясь, машет ему свободной рукой и вдруг видит: мимо нее проходит молодая женщина. Софико останавливается.

Женщина стремительно подходит к Арчилу, целует его.

Улыбка застывает на лице Софико.

Арчил весь сияет изнутри. Он что-то говорит женщине, бережно обнимает ее за плечи и уводит.

Софико стоит со своими сумками, как вкопанная, и смотрит им вслед.

Но вот они останавливаются, поворачиваются и идут прямо на Софико, идут, тихо разговаривая, поглощенные друг другом.

Софико в ужасе отступает, оглядывается по сторонам, словно ищет укрытия, потом бросается к остановке и на ходу вскакивает в троллейбус, протискивается через людей и подходит к окну задней площадки.

Арчил и женщина медленно бредут по улице.

Софико прислонилась к стеклу. Арчил и его спутница уже давно скрылись из виду, а Софико все смотрит в окно.

В лоджии за столом обедает вся семья. Царит непривычное молчание. Софико, опустив голову, ест. Арчил время от времени взглядывает на нее, но Софико смотрит в тарелку.

Собака ходит вокруг стола. То жмется к одному, то к другому.

Мать незаметно переводит взгляд с Софико на Арчила. Рядом с Сандро лежит открытая книга, он ест и одним глазом смотрит в книгу.

— Разве можно читать во время еды? — спрашивает вдруг Эка. Она вскакивает, закрывает книгу. Сандро ударяет ее книгой по голове. Эка кричит.

— Мама, скажи ему!

— Перестаньте, — вдруг кричит Софико.

Дети сразу сникают. Арчил тоже не произносит ни слова.

За столом становится совсем тихо. Все смотрят на Софико, та уткнулась в тарелку...

Вновь звучит песня, старинная песня о светлячке. И опять мы видим уже знакомую нам семью — мать, отца и четырех детей, поющих дружно и слаженно...

— Мама, там кто-то пришел! — раздается голос Сандро.

В комнату входит незнакомый человек с брезентовой сумкой в руках, робко переминается с ноги на ногу и наконец говорит:

— Крыс и мышей много развелось.

У детей вырывается смех.

— А-а, — разряжает обстановку бабушка, — вы из санэпидемстанции?

— Да, — оживляется человек, — уничтожаем крыс и мышей.

— А вы проходите, садитесь, — вежливо предлагает Анна.

— Нет, — отказывается человек с сумкой и, глядя на бутылку с пивом, спрашивает:

— Холодное?

— Да, — отвечает Арчил. — Хотите?

— Люблю холодное пиво, — как бы извиняясь, произносит тот.

Арчил наливает ему пиво, человек, не отрываясь выпивает стакан, потом устремляет взгляд в потолок:

— А не рыщут ли они на чердаке?

Все смотрят на потолок.

Быстро, стремительно идет Софико по улице, проходит по мосту и врывается в кабинет председателя райсовета:

— Напрасно вы думаете, что на вас нет управы. Никому не дано права самовольничать.

Рослый, представительный мужчина в упор смотрит на Софико.

— Где же справедливость? Человек заложил фундамент, привез материалы, все подготовил, а вы хотите, чтобы я его без ножа зарезал? И это человечно?

— Бедный, — прерывает его Софико, — он и школьный двор огородил, и фундамент заложил, столько мучился, старался... А мы не даем ему развернуться! — и холодно добавляет: — Это чистой воды демагогия.

Председатель резко отодвигает папку с бумагами и встает.

— Знаете, лучше вы не вмешивайтесь в наши дела!

— Что значит — ваши дела? — Вы что, в наследство получили эту землю, что ли, чтобы дарить ее?

— Я свое сказал и кончил.

Софико старается справиться с волнением.

— Я тоже скажу вам свое — так я этого не оставлю.

Ночь. Софико, одетая, лежит на постели, рядом книга, видно, она заснула, читая. Где-то бьют часы, Софико вздрагивает во сне, приподымается, смотрит на кровать рядом. Кровать пуста.

Часы показывают четыре...

Софико встает, выходит из комнаты. Входит в детскую, оглядывает мирно спящих детей, привычными движениями складывает раскиданную одежду, подходит к окну...

И мы слышим молодой, задорный голос:

— Мужа у меня нет и не было. Представьте себе, никогда, и не хотелось иметь мужа. А вот ребенка очень хотела, и он у меня есть.

Молодая курчавая женщина с веселым испытующим взглядом сидит на ковре, поджав

под себя ноги «по-турецки». Она на мгновение умолкает и испытующе смотрит на собеседницу.

— Не сомневаюсь, вы со мной не согласны, но у меня сложилось собственное мнение о так называемой «нормальной» семье. Мечется бедная женщина с утра до ночи: и стирает на мужа, и шьет, и готовит, и рубашки ему наглаживает, детей ему растит, в лепешку расшибается. А он, знай себе, петухом расхаживает и на жену свысока смотрит — «посмотри, мол, на кого ты похожа!»

Женщина заразительно смеется:

— Мужчина должен быть рядом тогда, когда я хочу этого. Все время выносить кого-то рядом очень трудно...

Софико прикрывает дверь детской, возвращается в спальню.

— Все время с кем-то считаться, думать о том, что ему нравится, что нет... Я так не могу,— взгляд женщины становится серьезным.

Слышен голос Софико:

— Значит, вы против семьи?

— О, да, семья совершенно исключается для меня, — беспечно говорит женщина, — и вообще, знаете, что я вам скажу? Там, где можно обойтись без мужчин — их и на версту не надо подпускать. К сожалению, без них ребенка не родишь, а то...

Софико стоит у окна, смотрит на слабо освещенную улицу. Потом резко отворачивается, идет в комнату матери, садится на постель. Мать откладывает книгу, глядит на Софико долгим понимающим взглядом. Софико водит пальцем по незамысловатому рисунку старинного гобелена.

На гобелене — озеро, лодка, в лодке — рыбак... Детская рука обводит пальцем вышитый рисунок.

Ночь. Комната освещена слабым отражением уличного фонаря.

На тахте лежит маленькая Софико, рядом с подушкой — плюшевая обезьянка. Софико лежит, повернувшись к стене, и пальцем водит по рисунку гобелена.

С улицы доносится шум подъезжающей машины; звук тормозов. Палец девочки замирает.

Софико хватает обезьянку и прижимается к стене.

Напротив, на деревянной кровати с высокой спинкой, лежит мать и глядит в потолок.

Раздаются тяжелые шаги подымающихся по лестнице людей.

Девочка с обезьянкой перелезает к матери. Мать прижимает ее к себе.

Шаги звучат все ближе и у самых дверей смолкают.

Мать и дочь лежат неподвижно в постели.

Раздается стук в дверь.

Софико теснее прижимается к матери.

Стук повторяется...

В пустой комнате стоит растерянная маленькая девочка в длинной белой ночной рубашке...

Софико отрывается от гобелена и склоняется к матери.

С улицы слышны шаги. Софико вздрагивает, смотрит на мать, потом быстро встает с постели.

Кто-то подымается по лестнице.

Софико быстрыми шагами идет к спальне, ложится в постель. Слышны тихие приближающиеся шаги. Софико поворачивается лицом к стене.

Арчил осторожно открывает двери в спальню, на цыпочках подходит к кровати, снимает туфли, раздевается, перегибается через постель, чтобы выключить свет, и, увидев лицо Софико, вздрагивает:

— Ты не спишь?

Софико не отвечает. Арчил приходит в себя и уже уверенно добавляет:

— Работали допоздна, а потом застряли у Гоги. Я тебе звонил, звонил, так и не дозвонился.

Софико уставилась в стену...

Арчил ложится, долго крутится, поправляет одеяло.

— Что ты от меня хочешь, в конце концов?

Мне нельзя даже побывать у ребят, — взрывается Арчил, потом нагибается и тушит свет.

В темноте они безмолвно лежат рядом.

Софико входит в комнату теток. Те сразу отрываются от своих привычных занятий и, уставившись, смотрят на племянницу. Софико кивает, улыбаясь, и выкладывает на стол из сумки яйца, сметану, снимает плащ, тяжело опускается в кресло и закрывает глаза.

Кето тут же подсаживается к сестре на тахту, где та сидит, как всегда обложенная газетами, и взглядом и жестами уговаривает ее молчать. Но Маро нетерпеливо отстраняет ее рукой и решительно заявляет:

— От такого мужа надо избавляться, как от больного зуба.

Кето вздрагивает и поворачивается к Софико. Та медленно открывает глаза.

— Почему я должна была молчать? — Маро встает, нервно ходит по комнате. — Весь город об этом говорит, а Софико ничего не должна знать?

Кето повернула голову в сторону, словно не слышала слов Маро.

— А что, тетя, что говорят? — потухшим голосом спросила Софико.

— Да ты не слушай, детка, мало ли что говорят люди! — с глубоким сочувствием отвечает Кето и бросает уничтожающий взгляд на сестру.

— Скажи мне, зачем она все это должна терпеть? С какой стати ей ходить в дураках?

— А что ты хочешь, чтобы из-за минутного увлечения она разбила семью?

Маро, взглянув в окно, спокойно, как бы про себя, говорит:

— Вся наша жизнь — минута, и не стоит ее проводить во лжи и обмане.

Софико снова закрыла глаза, Кето вытерла набежавшую на глаза слезу.

— Все пройдет, все у него пройдет, детка! Такие ли бывали увлечения, а все проходило, и семья сохранялась...

— У тебя нет самолюбия! — бросает Маро.

— А ты всегда была жестокой и такой осталась, — столь гневно говорит это Кето, что Маро растерялась. Она смотрит на сестру, словно увидела ее впервые. Какое-то дальнее воспоминание промелькнуло у нее в глазах. И вновь подсев к сестре, Маро тихо произносит:

— Правда всегда жестока, Кето.

— А кому, скажи пожалуйста, нужна такая правда, которая уничтожает человека? — непримиримо отвечает ей Кето и проводит рукой по лбу.

Софико полулежит в кресле, словно и не слышит, о чем спорят тетки.

И вместе с Софико мы слышим отчаянный голос покинутой женщины.

— Сердце на куски разрывается, дядя Саба, бросил нас, уехал и как в воду канул. И детей не вспоминает!

Голубоглазая растрепанная женщина устремляет на собеседника взгляд, полный отчаяния и тоски.

— Ну, что я могу поделать, Нато, как мне его вернуть.

— Вернуть! — возмущается женщина. — Да кому он нужен, проклятый! Насильно дома и собаку не стану держать, не то что мужа. Я его хочу за мое горе наказать! Хочу, чтоб его из партии выгнали коленом под зад и на чистую воду вывели!

— Если хочешь на чистую воду вывести — вот тут наша гостья из редакции, так это их дело.

— Насчет чистой воды не знаю, — усмехается Софико, — а вот разыскать его и обязать помогать своим детям — это мы действительно можем. Скажите, пожалуйста, его имя, фамилию...

Женщина испуганно смотрит на Софико.

— Что вам от меня нужно? Мой Митца такой парень, другого такого не сыщешь в деревне! Разве это не так, скажи ей, дядя Саба, скажи! А ты спрячь свою тетрадку, ничего я тебе не скажу... Захотелось ей узнать имя и фамилию!.. — Женщина беспомощно озирается по сторонам, и вдруг глаза ее наполняются слезами. — И что я ему сделала? Обхаживала и обглаживала, ни забот, ни хлопот со мной не знал... А он взял и ушел... Ушел и все... Что мне делать? Ума не приложу...

Софико резко поворачивается и застывает на месте.

По улице, в шумной толпе, перекинув через плечо сумку, идет молодая женщина, которая была с Арчилом.

Она идет, с наслаждением вдыхая теплый осенний воздух.

Первое побуждение Софико — уйти, убежать подальше, скрыться... И она уходит, все ускоряя и ускоряя шаг.

А женщина идет по улице, идет не спеша, сосредоточенная на чем-то своем.

Софико уже почти бежит от нее, но какая-то сила заставляет ее оглянуться. Женщины не видно, она затерялась в толпе. Софико останавливается, ищет глазами женщину, вся во власти безотчетного желания увидеть ее еще раз. К ней подходит знакомая, Софико вымученно улыбается, а взглядом все ищет ту женщину. И вдруг видит: женщина прощается с кем-то и теперь идет прямо на Софико. Софико уже не двигается с места. Она замечает, как по лицу женщины пробегает тень, но тут же исчезает, и вновь на лице — ощущение покоя и, может быть, какой-то светлой печали. Софико вглядывается в женщину жадно, ненасытно и вдруг улыбается, улыбается этой молодой раскованности, красоте. Но, может быть, в этой улыбке больше горечи, чем ее было бы в слезах.

Из зеркала смотрят большие, измученные бессонницей глаза. Софико долго, как зачарованная, рассматривает свое потухшее лицо, новые морщинки, потом берет парик и неловкими движениями нацепляет его на голову.

Мать издали грустно смотрит на дочь.

Софико суетливо дергает парик в разные стороны и застывает, глядя в зеркало на свой новый, непривычный лик.

По рядам переполненной трибуны стадиона пробираются Софико и Арчил. На Софико пестрое декольтированное платье, плащ перекинут через руку, на голове — модный парик. Она идет уверенно, беспечно, с вызывающей веселостью здороваясь со знакомыми.

— Здравствуйте, дядя Георгий, — кричит кому-то Софико и тут же поворачивается к Арчилу.

— Помнишь, Арчил, как дядя Георгий нас пригласил, помнишь? Господи, сколько времени прошло с тех пор! В том году мы кончили университет. Помнишь, сколько мы смеялись, Арчил?

Она на минуту замолкает, возбужденно оглядывается вокруг и восклицает:

— Какая хорошая погода!

— Да, прекрасная, — сквозь зубы процеживает Арчил.

Так они пробираются к своим местам.

Игра уже началась. Заинтересованно и увлеченно следят зрители за мячом, дружно поворачивая головы из стороны в сторону. Софико невидящим взглядом смотрит на площадку и, как бы вспомнив что-то важное, поворачивается к Арчилу:

— Помнишь, Арчил, как я проиграла первенство университета? Помнишь, как ты выскочил на площадку и бросился на судью? — И она от души смеется.

Арчил не отвечает. Но Софико даже не замечает его отчуждения, еще ближе наклоняется к нему и шепчет:

— Ты знаешь, о чем я думаю? Давай на самом деле купим сейчас машину, не будем ждать пока соберутся деньги. Займем — потом вернем. В конце концов, все так делают.

Сидящий впереди тощий мужчина в очках недовольно оглядывается на Софико, но она увлеченно продолжает:

— Нет, ну ты мне скажи, какой смысл ждать? И я тоже научусь водить. Мне столько приходится ездить. Иной раз ты меня подвезешь...

Арчил смущенно оглядывается по сторонам. Софико все повышает голос:

— Ты подумай только, как будут счастливы дети! В субботу и в воскресенье будем выезжать за город. Летом объездим всю Грузию.

Арчил грустно и растерянно смотрит на Софико.

— Не знаю, что тебе и сказать...

— А что ты можешь сказать? — неожиданно упавшим голос спрашивает Софико и отворачивается.

На опустевшем стадионе сидят Софико и Арчил. Сидят, будто и не собираются вставать.

— Скажи хоть, что ты надумал?

Софико сейчас совсем другая. Она сидит с опущенными плечами, сразу постаревшая...

— Сейчас не время об этом, Софико!

— А когда же время? — так же тихо говорит Софико. — Днем, когда мы оба на работе, или ночью, когда ты до того дошел, что...

Арчил засуетился, огляделся по сторонам. Кругом — ни души. Только дворники убирают стадион.

— Не знаю, я ничего не знаю.

— Я не могу так жить, Арчил.

Они еще долго сидят на опустевшем стадионе.

В том же модном парике и декольтированном платье Софико неподвижно сидит за своим редакционным столом. Вдруг, с шумом распахивая двери, в комнату врывается Ираклий.

— Помогите мне, уважаемая Софико! — с порога кричит он, резко отодвигает стул, садится, и в упор глядя на Софико, нервно, возбужденно говорит.

— Вот я один на свете, и забота у меня одна — почему я один?! Все меня успокаивают, говорят: не один ты — один, все — одни. Как же так, уважаемая Софико? Столько людей на свете, и ни один из них не я?! — Ираклий раскачивается на стуле, прислоняется к стене и, мрачно, враждебно уставившись на Софико, продолжает:

— Вот если бы нас было двое — один бы в небо смотрел, другой — на землю. Один бы пел, другой танцевал, один бы плакал, другой смеялся. Один бы умер — другой бы остался. Помогите мне, уважаемая Софико, помогите найти самого себя.

Софико смотрит на Ираклия и как бы не видит его.

Тяжело, со скрипом открывается старая дубовая дверь. и на пороге появляется женщина лет сорока с нервным, усталым взглядом. Слышен голос Софико:

— Простите, я из газеты.

— Я догадываюсь, — женщина холодно смотрит на собеседника. — Очень сожалею, что побеспокоила вас.

— Что вы, что это за беспокойство.

— Спасибо, мне ничего не нужно...

— Но вы нам писали...

— Я же говорю вам — мне ничего не нужно, — повышает голос женщина.

— Может быть...

— Оставьте меня в покое, пожалуйста, — тихо, с еле сдерживаемой злостью говорит женщина и захлопывает дверь.

На площадке наступает тишина. Затем, вновь появляясь на пороге, женщина с перекошенным лицом иступленно кричит:

— Оставьте меня в покое! Все оставьте меня в покое! — и с грохотом закрывает дверь.

Софико срывает с головы парик и засовывает его в сумку; встает, надевает плащ, направляется к двери. Ираклий нервно, возбужденно смеется. Софико равнодушно оглядывает его и выходит из комнаты.

Ираклий сразу смолкает и резким движением руки смахивает со стола огромную кипу фотографий.

Софико выходит из здания редакции. На улице стоит директор школы. Увидев Софико, он робко подходит к ней.

И они уже сидят в кафе. Директор бережно достает из сумки яблоки и кладет на стол.

— Это вам дети прислали, Софико Георгиевна, из нашего сада.

Софико берет яблоко, крутит его в руках.

— Вчера у нас был большой день. Сняли проволоку, — с восторгом рассказывает директор. — Ребята как навалились — за пять минут и следа ее не было. А этот бессовестный стоял на балконе своего дома и говорил... — директор стыдливо усмехнулся, — извините за выражение, вашу мать так и этак...

За соседним столиком сидит молодежь, три девочки и парень, и весело, заразительно хохочут. Директор с улыбкой оглядывается на них и вновь поворачивается к Софико:

— Мне так неловко, как мы вас измучили... И муж ваш так беспокоится о вас... Должен

вам признаться, когда я увидел вас впервые, то потерял всякую надежду: что, думаю, может поделать эта слабая женщина с таким чудовищем... А потом понял — вы другое поколение! Вы не испытали страха.

Софико молчит. И перед ее мысленным взором возникают образы прошлого.

...Девочка в длинной белой ночной рубашке стоит одна в опустевшей комнате.

...По узенькой заснеженной тропинке идут тетки и Софико. Девочка то забегает вперед, то возвращается и кружится вокруг теток.

...Юная Софико сломя голову бежит по извилистому спуску, подбегает к двухэтажному дому, зовет Арчила.

...В углу комнаты, прижавшись к стене, стоит Софико. На тахте и в креслах друзья и родственники. Все сидят неподвижно, кроме одной женщины в черном, которая то поправляет картину на стене, то передвигает стулья, поглядывая на тетю Маро, которая кивком выказывает ей одобрение.

Потом и она неподвижно застывает: с улицы доносится приглушенный шум машины. Машина останавливается.

Женщина быстрыми шагами идет к двери.

Все встают...

Софико так же неподвижно стоит у стены и смотрит на входную дверь... С лестницы доносятся шаги. Софико смотрит на дверь.

Громкий смех врывается в воспоминания и возвращает Софико к действительности, в кафе, где у их стола стоит мальчик и, скромно улыбаясь, обращается к ней:

— Можно я возьму одно яблоко?

— Конечно можно, — тут же отвечает Софико и протягивает мальчику два яблока.

— Спасибо...

— Возьми еще, — улыбается ему Софико и сует растерянному мальчику еще одно яблоко, и еще, и еще...

Мальчик отходит.

Директор в смущении протягивает ему последнее яблоко...

Мальчик возвращается к своему столу и высыпает яблоки на скатерть. Девочки заливаются смехом, их забавляет эта странная женщина, которая одарила их яблоками.

— Перестаньте, девочки, — тихо говорит мальчик.

И девочки смолкают.

В мансарде, которая служит Ираклию жильем и мастерской, все разворочено — идет ремонт. Ираклий, стоя на стремянке, срывает с потолка остатки обоев. Он оборачивается — на пороге стоит Софико.

Ираклий отбрасывает мастехин, присаживается на ступеньку. Софико подходит к нему, рукой осторожно дотрагивается до его лица, как бы стараясь стереть со щеки краску. Ираклий отстраняется, спускается со стремянки:

— Снимешь плащ?

Он осторожно, чтобы не измазать, берет плащ кончиками пальцев и бережно вешает в угол, где относительно чисто.

Софико подходит к книжной полке, спотыкается о ведро с краской. Ираклий тут же хватает его, выносит в коридор. Софико склоняется над папкой с фотографиями, вынимает одну, потом другую, третью... На всех снимках — Софико, ее лицо, ее профиль... Ираклий в смущении переминается с ноги на ногу.

Софико надевает завалявшуюся старую шляпу и, улыбаясь, поворачивается к Ираклию. И он улыбается в ответ. Она сразу сникает, снимает шляпу...

Ираклий хватает кусок обоев, стелит на стул, подвигает его Софико.

— Принесу тебе чай, — говорит Ираклий и быстро выходит из комнаты. Достает хлеб, намазывает ломтик маслом, кладет сыр... Вынимает сахарницу, лимон, заваривает чай... Ставит все это на поднос, покрытый белоснежной салфеткой, и возвращается в комнату.

Софико спит, неловко прислонившись к стене.

Ираклий осторожно ставит поднос на стремянку и усаживается в углу.

Горит лампа.

Софико спит. Слабый свет едва освещает ее усталое лицо.

Ираклий не сводит с нее глаз.

Софико вздрагивает во сне и просыпается. Испуганно оглядывается по сторонам.

— Который час?

Ираклий молчит.

Софико быстро встает, нервными движениями хватает плащ...

Ираклий сидит, не двигаясь, и, не отрываясь, смотрит на нее.

В комнате тишина. Потом слышны шаги и стук закрываемой двери. Ираклий все так же неподвижно сидит и смотрит в одну точку, затем поворачивает голову и потухшим взглядом обводит пустую комнату.

Софико быстро идет по ночной безлюдной улице, входит во двор своего дома: перед их подъездом стоит машина скорой помощи...

Она бегом поднимается по лестнице. В передней жалобно скулит пес. Арчил ходит из угла в угол.

Из комнаты матери выходит женщина в белом халате. За ней со строгим лицом идет тетя Маро.

Завидев Софико, она качает головой — где, мол, ты была до сих пор? — и уступает ей дорогу.

Эка безмолвно бросается на шею матери. Софико отстраняет дочь и осторожно, словно ступая в пропасть, входит в комнату.

На постели с закрытыми глазами лежит мать. Рядом — женщина в белом халате со шприцем в руке. В углу безмолвно хлопочет тетя Кето. Софико на цыпочках подходит к кровати, обеими руками берет руку матери и подносит к губам. Мать с трудом открывает глаза, и в ее уже почти потухшем взгляде появляется свет.

— Слава богу, — говорит она одними губами. — Я дождалась тебя. — С трудом подымает безжизненную руку и гладит Софико по лицу.

Софико неподвижным, застывшим взглядом смотрит перед собой, в далекое прошлое...

Комната заполнена родственниками и друзьями.

Все в ожидании смотрят на дверь.

Дверь медленно открывается и на пороге появляется Анна — мать Софико: высокая, худая, в поношенном синем костюмчике. Она задерживается в дверях, как будто не решаясь войти... К ней, плача, кидается Кето, обнимает ее, затем подходит строгая женщина в черном, потом Маро... А мать смотрит на Софико, которая стоит неподвижно, словно вжалась в стену.

Тишина. Никто не двигается с места. Тогда Маро энергичными шагами направляется к Софико, говорит ей тихо:

— Подойди к маме, детка.

Софико вздрагивает, делает несколько неуверенных шагов, останавливается, растерянно протягивает матери руку.

— Боже мой, Софико!

Комната опустела. В глубине — в передней — мать моет руки, моет долго, замедленными движениями... Потом проводит руками по лицу.

Софико медленно подходит к матери и, остановившись на полпути, тихо говорит:

— Мама...

Мать улыбается.

Держа в ладонях безжизненную руку матери, Софико беззвучно повторяет:

— Мама... Мама...

По улице сломя голову бегут Эка и Сандро.

А по извилистому переулку старого города, где когда-то жил Арчил и куда к нему прибегала Софико, идут Софико и Арчил. Идут медленно, как влюбленные на прогулке, и издали может показаться, что они наслаждаются тишиной, уединением, падающими осенними листьями... Но разговор их совсем о другом.

— Как нам быть, Софико? — глухо спрашивает Арчил.

— Мне кажется, ты это давно уже решил.

— Я ничего не решал.

А Эка и Сандро все бегут по улице, забегают в дворики, в подъезды...

Софико идет впереди, Арчил следом за ней.

— О нас не беспокойся, Арчил, — оглядываясь на него, говорит Софико, — дети уже большие, они нас поймут.

— Дети!

А дети все бегут и бегут по улицам.

Арчил остановился у каменной ограды. Софико подходит, спокойно смотрит ему в глаза:

— Ты не думай, что я о чем-нибудь жалею. Наоборот, если бы было возможно, я бы все начала сначала.

Она отходит, идет вверх по узенькому подъему... Арчил идет следом.

Дети подбегают к мальчишкам, которые стоят, прислонившись к забору, спрашивают о чем-то и бегут.

Запыхавшись, взбегают по лестнице, и нетерпеливо звонят.

Дверь открывает полный круглолицый мальчишка.

— Ты нашел собаку? Нам сказали, что ты нашел,— разом выпаливают оба.

Улыбка сходит с лица мальчика, он исподлобья смотрит на детей и неуверенно качает головой.

— Кто там, Георгий? — В переднюю выходит молодая женщина. — А-а, это вы потеряли собаку, дети? Иди, Георгий, принеси ее!

Мальчик медлит, и мать подталкивает его.

— Иди!

Мальчик враждебно оглядывает Эку и Сандро, нехотя отходит и появляется с пушистой белой собачкой на руках.

Эка и Сандро с отчаянием уставились на собаку, потом оба качают головой.

Мальчик прижимает к себе собаку и улыбается во все лицо.

Дети спускаются по лестнице. И как только за мальчиком закрывается дверь, Эка садится на ступеньку и громко рыдает. Сандро садится рядом, обнимает ее:

— Не плачь, Эка.

Эка всхлипывает еще громче.

— Не плачь, Эка, мы непременно ее найдем.

— Нет, Сандро, я чувствую, не найдем... Зачем она пропала, Сандро? Что с ней случилось? Куда она могла пойти?

У Сандро тоже наворачиваются слезы, и для того чтобы скрыть их, он упрямо, по-мужски, говорит:

— Мы непременно найдем ее, Эка, весь мир обойдем и найдем!

Софико и Арчил сидят на скамейке в саду, не разговаривая, сидят, как чужие.

Эка и Сандро идут по улице. Эка продрогла. Сандро подымает ей ворот куртки, обхватывает за плечи, и так они и шагают, обнявшись.

И вновь по шумной, оживленной улице быстрым, стремительным шагом идет Софико. В шум улицы вплетаются голоса людей, рассказывающих о своих бедах, радостях, боли, обидах. Софико прислушивается к этим голосам, и перед нами проходит вереница женских лиц: это и покинутая женщина, и одинокая, сама выбравшая свою долю, и ткачиха, довольная своей работой и семьей, и мать поющего семейства, и старая библиотекарша, и женщина, ожесточенная в своем одиночестве, и веселые девочки из кафе, и старуха, стремящаяся в дом престарелых, и многие, многие другие. Их голоса переплетаются и теряются в уличном шуме.

Идет по улице Софико.

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Сдается квартира с ребенком», 8 ч.
Автор сценария Э. Акопов. Режиссер-постановщик В. Крючков. Оператор-постановщик А. Рябов. Художники-постановщики Б. Немечек, Э. Немечек. Композитор А. Быканов. Звукооператоры Л. Тереховская, Н. Кропотов.
Роли исполняют: Е. Фетисенко, С. Копов, М. Кожекин, Л. Дьяконова, А. Мещерякова, П. Винник, В. Соломин, Н. Парфенов, А. Данилова.

Киностудия «Азербайджанфильм»

«В один прекрасный день» (комедийный киноальманах), 7 ч.
«Сюита».
Авторы сценария Р. Габриадзе, Р. Ибрагимбеков. Режиссер-постановщик Р. Ибрагимбеков. Оператор-постановщик Э. Галакчиев. Художник-постановщик Ф. Багиров. Звукооператор А. Асадов.
Роли исполняют: Г. Алиев, В. Воробьев, Л. Халафова, Т. Асадуллаев.
«В один прекрасный день».
Автор сценария М. Ибрагимбеков. Режиссер-постановщик Ю. Гусман. Оператор-постановщик В. Керимов. Художник-постановщик Ф. Багиров. Звукооператор А. Асадов.
Роли исполняют: С. Фарада, И. Гулиева, С. Юрский, И. Велиев, Л. Бедирбейли.

Киностудия «Арменфильм»

«Наапет» (по одноименной повести Рачия Кочара), 10 ч.
Автор сценария и режиссер-постановщик Г. Малян. Оператор-постановщик С. Исраелян. Художник-постановщик Р. Бабаян. Композитор А. Арутюнян. Звукооператор К. Курдиан.
Роли исполняют: С. Саркисян, С. Саргсян, М. Мкртчян, Г. Новенц, В. Паноян, Г. Манукян, А. Геодакян, С. Бабаян, Р. Невондян, А. Хачатрян, А. Фудулян, М. Мирзоян, Р. Мартиросян.

Киностудия «Молдова-филм»

«Когда рядом мужчина», 9 ч.
Авторы сценария В. Гажну, Е. Оноприенко, при участии С. Лесни. Режиссер-постановщик В. Гажну. Оператор-постановщик В. Яковлев. Художники-постановщики С. Булгаков, А. Роман. Композитор Э. Лазарев. Звукооператоры И. Родионов, В. Виноградов.
Роли исполняют: В. Малявина, Г. Сайфулин, Е. Тудорашку, В. Чутак, П. Баракчи, И. Унгуряну, Е. Авдеева, И. Бордеану, В. Сперантова, Е. Аминова, В. Войничеcку-Соцки.

Рижская киностудия

«Отблеск в воде», 8 ч.
Авторы сценария Я. Лапса, А. Колберг. Режиссер-постановщик А. Розенберг. Оператор-постановщик Я. Мурниекс. Художники-постановщики Г. Балодис, А. Бритал. Композитор Э. Страуме. Звукооператор Е. Ольшанко.
Роли исполняют: У. Пуцитис, У. Думпис, И. Скрастыньш, Л. Кугрена, М. Фельдмане, Д. Ритенбергс, А. Янсоне, К. Стулпиньш, Э. Валтер.

Зарубежные фильмы

«Помню всегда», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.
Производство Студии художественных фильмов (Болгария).
Автор сценария Константин Павлов. Режиссер Любомир Шарланджиев. Оператор Цанчо Цанчев. Художник Александр Дяков. Композитор Димитр Вылчев.
Роли исполняют: Невена Коканова, Никола Тодев, Григор Вачков, Эмилия Радева, Лучезар Цончев, Елена Мирчовская, Марин Янев, Иван Григоров.

«Хирурги», 7 ч.
Производство Студии художественных фильмов (Болгария).
Автор сценария Георгий Данаилов. Режиссер Иванка Грыбчева. Оператор Яцек Тодоров. Художник Константин Русинов. Композитор Кирил Цибулка.
Роли исполняют: Васил Михайлов, Цветана Манева, Искра Радева, Антон Радичев, Михаил Михайлов, Ангел Ламбев, Стойчо Мазгалов, Людмила Чешмеджиева.

«Красавцы и сумасброды», 9 ч.
Производство киностудии «Гунния» (Венгрия).
Автор сценария и режиссер Петер Сас. Оператор ЛайошКолтаи. Художник Антал Неоградн. Композиторы Габор Прессер, Дьердь Вукан.
Роли исполняют: Ференц Каллаи, Дьюла Бодроги, Тамаш Андор, Юдит Меслери, Нора Табори.

«Гвоздики в целлофане», 9 ч.
Производство киностудии ДЕФА (ГДР).
Авторы сценария Курт Белике, Гюнтер Райш. Режиссер Гюнтер Райш. Оператор Гюнтер Хаубольд. Художник Гарри Леупольд. Композитор Райнхард Лакоми.
Роли исполняют: Армин Мюллер-Шталь, Хельга Зассе, Ева-Мария Хаген, Герберт Кёфер, Эрик Кляйн, Хельга Гёринг, Норберт Христиан, Винфрид Глатцедер, Эдвин Мариан.

«Прокаженная» (по роману Хелены Мнишек), 10 ч.
Производство творческого коллектива «Силезия» (Польша).
Автор сценария и режиссер Ежи Гоффман. Оператор Станислав Лот. Художник Ежи Шеский. Композитор Войцех Килар.
Роли исполняют: Эльжбета Старостецка, Лешек Телешиньский, Чеслав Воллейко, Ядвига Бараньска, Люцина Брусикевич, Ирена Малькевич, Мариуш Дмоховский, Анна Дымна.

«Сложность чувств», 8 ч.
Производство творческого коллектива «Призма» (Польша).
Автор сценария и режиссер Леон Жанно. Оператор Стефан Матыяшкевич. Художники Рышард Потоцкий, Лешек Олдак. Композитор Анджей Кожиньский.
Роли исполняют: Эва Лейчак, Ежи Брашка, Тадеуш Кондрат, Зофья Копач, Лакис Хондрокостас.

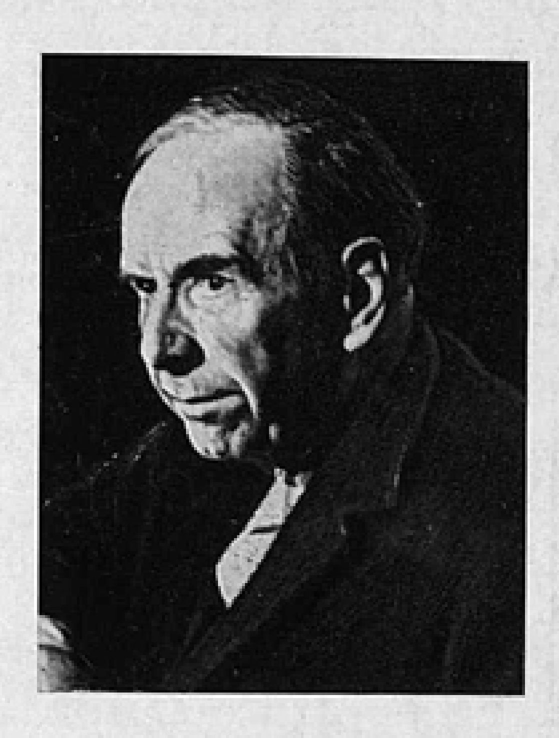
ПОЗДРАВЛЯЕМ

С 80-летием



Андриевского Александра Николаевича, кинодраматурга, кинорежиссера и киноинженера, заслуженного деятеля искусств РСФСР, принимавшего участие в создании фильмов «Сорок сердец», «Механический предатель», «Молодые капитаны», «Неистовый рыболов», «Стереофильм-концерт», «Робинзон Крузо» и во многих других, автора ряда важных изобретений в области стереоскопической кинотехники.

С 70-летием



Плятта Ростислава Яновича, народного артиста СССР, снимавшегося в фильмах «Подкидыш», «Парень из тайги», «Мечта», «Весна», «Сельская учительница», «Жуковский», «Серебристая пыль», «Убийство на улице Данте», «Иду на грозу», «Ошибка резидента», «Судьба резидента», «Вся королевская рать», «Семнадцать мгновений весны», «Авария», «Ольга Сергеевна» и во многих других.

С 60-летием



Краснова Олега Васильевича, оператора, снявшего научно-популярные фильмы «Волшебный глаз», «Подготовка семян к посеву», «Молочное животноводство», «Культура озимой пшеницы», «На страже жизни», «Соль, не уходи», «Строки Горького», «Мастер политической сатиры», «Диагностика плазмы», «Химики», «Валентин Серов» и другие.

С 50-летием



Мююра Юри Юхановича, режиссера, поставившего фильмы «Жизнь прошла мимо», «Мирное небо», «Парни одной деревни», «Новый нечистый из преисподней», «Письма с острова Чудаков», «Чужой пот» и другие.

ЧИТАЙТЕ В № 3 «ИК»

Советские кинематографисты о книге Леонида Ильича Брежнева «Целина»;

диалог драматургов А. Гельмана, В. Черныха и критика А. Медведева, завершающий дискуссию о «производственном фильме»;

статью А. Тарковского и О. Сурковой о сущности кинообраза;

рецензии А. Липкова на фильм «Странная женщина» и В. Веселовского на сатирический киножурнал «Фитиль»;

публикацию сценария Сергея Эйзенштейна «Стеклянный дом»;

обзор фильмов Карлововарского фестиваля, написанный Н. Игнатьевой;

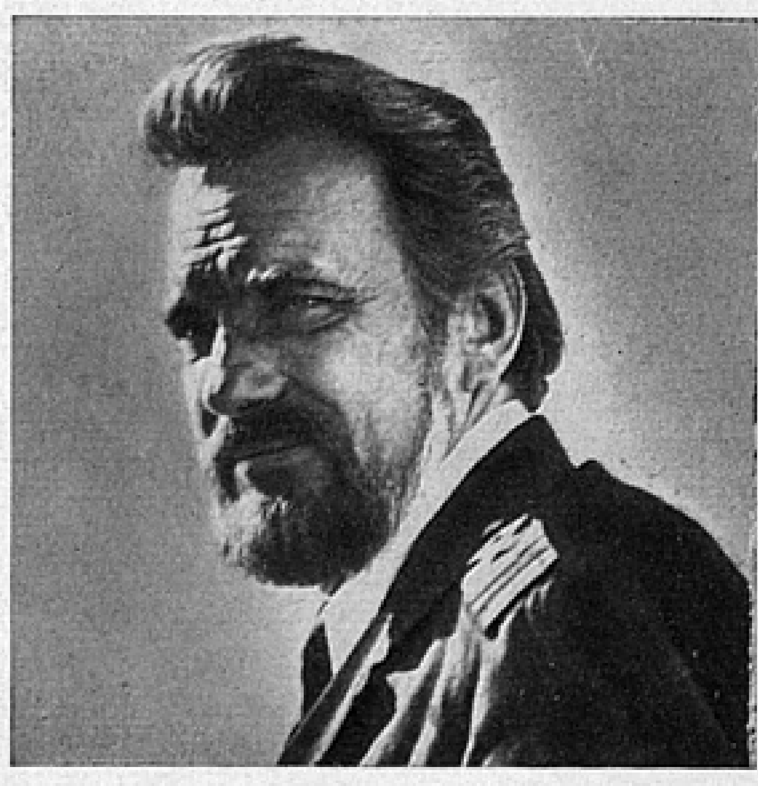
статью В. Баскакова «Ниспровергатели реализма» и окончание статьи С. Юткевича «Синематограф» Робера Брессона»;

сценарий В. Амлинского и С. Аларкона «Здесь, близко, на краю света» («Санта-Эсперанса»).

Фильмы Рижской киностудии

«Соната над озером».
Рудольф — Г. Цилинский,
Лаура — А. Кайриша







«Открытая страна»

«Под опрокинутым месяцем».
Капитан — Г. Цилинский

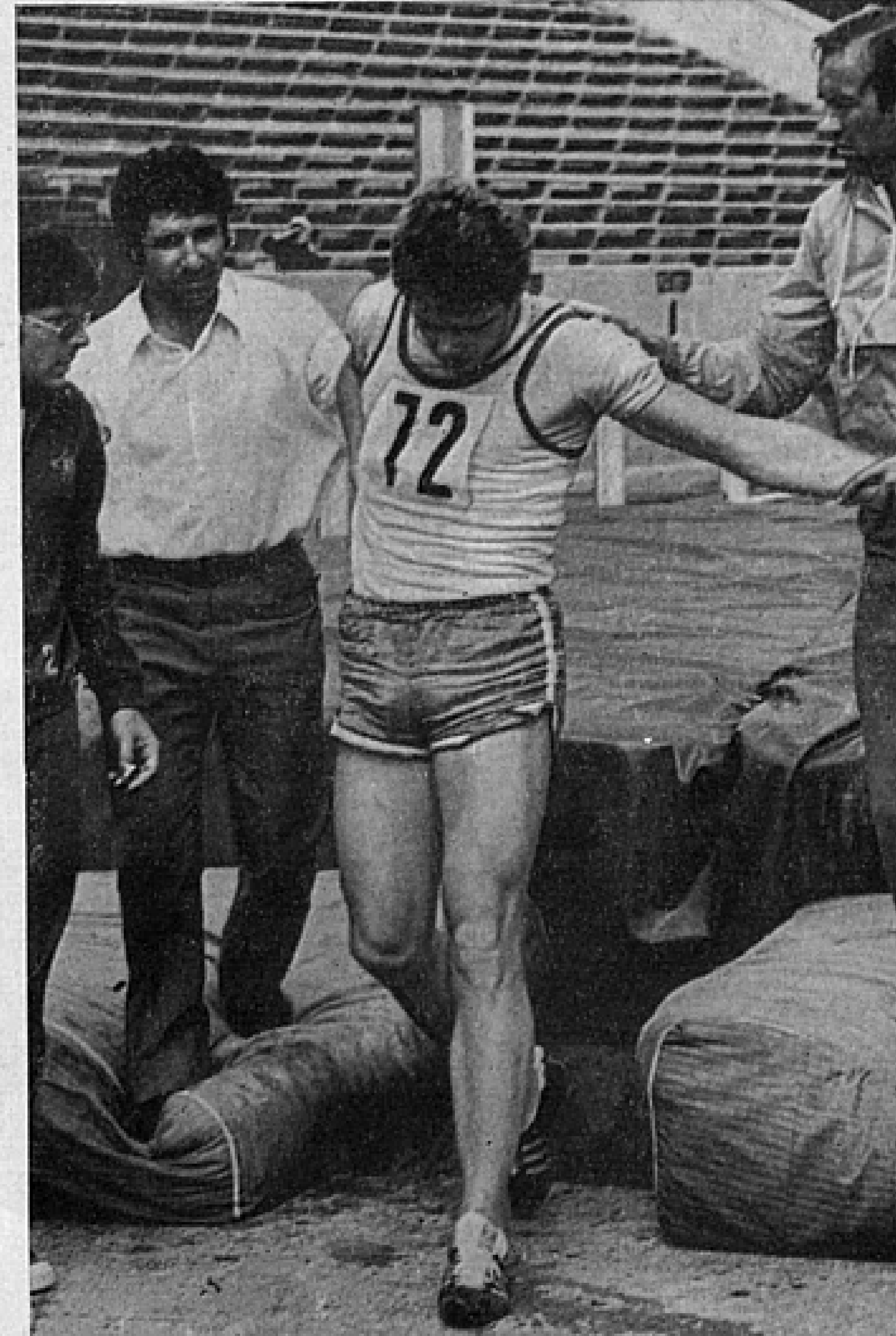
«Ралли»

На развороте справа

«За стеклянной дверью».
Ингрида — И. Рудольфа,
Гунар — М. Калныньш

«Эта опасная дверь на балкон».
Роланд — В. Ветра,
Виктор — В. Лоренц





«Мужчина в расцвете лет».
Майя — В. Майнелите,
Турлав — В. Томкус

«Мой друг — человек несерьезный».
Арвид — Я. Паукштелло

«Мужские игры на свежем воздухе»

Фото И. Гневашева

Айтурбан Темирова
Астрида Кайриша
Кирилл Лавров
Лидия Федосеева-Шукшина





